

نبيل سليمان

ف.

البداع والنقد



في الابداع والنقد

★ نبيل سليمان :

في الإبداع والنقد

★ الطبعة الثانية 1996

★ جميع الحقوق محفوظة

★ الناشر

دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية - اللاذقية

ص ب 1018 - هاتف 422339

إشارة

هذه مجموعة من الدراسات في مناحي شتى من مسألتي الإبداع والنقد ، لم تعد في الأصل لتكون كتاباً . فهي في أصلها مساهمات في عدد من الملتقيات العربية حول المسألتين المذكورتين .

وقد أفادت الصورة التي تظهر عليها هنا من المناقشات التي عرفتها تلك الملتقيات ، وبما توصلت إليه من آراء عقب نشر أغلبها في الدوريات . كما أن هذه الصورة التي يقدمها الكتاب حاولت أن تفيد في الفصلين الأول والأخير خاصة من الفاصل الزمني بين زمني المساهمة الأول والإصدار في كتاب .

لقد نظم فرع اتحاد الكتاب العرب في اللاذقية في كانون الأول ١٩٨٦ ندوة حول الفكر النقدي الحديث وكان الفصل الأول مساهماتي في تلك الندوة - بدون الملحق - . أما الفصل الثاني فقد قدم إلى مهرجان سعيدة في الجزائر لعام ١٩٨٨ حول القصة القصيرة . وقدم الفصل الثالث إلى مهرجان سكيكدة في الجزائر لعام ١٩٨٧ حول الأدب والثورة . أما الفصل الأخير فهو محصلة مساهمتين قدمت أولاهما إلى ندوة ابن رشيق في الجزائر لعام ١٩٨٥ حول مناهج الفكر النقدي الحديث ، وقدمت الثانية إلى مهرجان قابس في تونس لعام ١٩٨٦ حول توظيف تلك المناهج في نقدنا . ولقد كانت تجربة ثرة بالنسبة لي من خلال اللقاءات المطولة والحوارات الخصيصة والساخنة في المسألتين اللتين يتمحور حولهما الكتاب . وما أحوج واحدنا إلى مثل ذلك بعيداً عن مؤتمرات وندوات الكواليس والولائم والاستعراضات ، وحيث يتوفر ليس لقاء الكاتب بالكاتب وحسب ، بل لقاءه المباشر أيضاً بالقارئ . ولعله من فضل القول أن أؤكد على حاجة هذا الذي يقدمه الكتاب إلى المزيد من الإغناء والتدقيق ، ولذلك أختتم هذه الإشارة التوضيحية بما اختتمت به الكتاب من التعلل بمحدودية الجهد الفردي ، وبالفرض المحدد للمعالجة في الرسوم والحدود .

اللاذقية ١٩٨٨

الفصل الأول

في الابداع

هاجس هذا الفصل في درس الإبداع ما أحسب أنه يشغل اليوم من له صلة بعملية الإبداع الأدبي العربي ويساعد على تنوير ذلك الشغل وتحفيزه .
والوكد سوف يكون اذن : الإبداع الأدبي العربي في راهنه وآفاقه لكن الاتصال لن ينقطع بما هو أشمل من ذلك ، كلما بدا أن ضرورة ما استدعيه .
وخطى هذه المحاولة ثلاث ، تأتي كما يلي :

I ما الابداع ؟

II في شئون المبدع والنص .

III الإبداع والديمقراطية .

ويلي ذلك ملحق بعنوان : الكتابة العربية بين التحريم والتدجين .

I ما الابداع

الابداع عامة ليس محدوداً بالشعر أو الرواية أو القصة أو المسرحية . . وليس محدوداً بالموسيقى أو الفنون التشكيلية أو الفلسفة أو الرياضة . . ونحن نتابع في هذا المنطلق ذلك النظر الذي يرى حدود الإبداع تتسع مع النشاط البشري في الانتاج الثقافي المكتوب أو الشفهي ، وفي سائر الميادين والمجالات التي يمارس فيها ذلك النشاط البشري .

تلك خطوة أولى وسريعة في رسم الجواب على السؤال المركزي : ما الابداع ؟ حيث تختلف حدّ التناقض الاجتهادات التي ما فتئت تثري بعضها رغم ذلك . واذا كان الوصول إلى حدّ جامع مانع لا يبدو في متناول اليد ، إلا أنه قد بات بين يدي المرء من الحدود والزسوم ما يمكن أن يركن إليه .

لقد ساد في خطابنا الفكري والنقدي والأدبي ، الموروث والمعاصر ، تغليب الأدبي في الإبداع على ما سواه . بل إن حظّ الشعر في الأدبي كان الغالب في الموروث ، وفي جانب كبير من المعاصر ، ولعل المرء لا يبالغ إن ذهب إلى أن ما يتوافر له من الموروث في الإجابة عن السؤال عن الإبداع ، لا يخاطب من حاجتنا وشواغلنا اليوم في هذه المسألة إلا اليسير ، والاستثناءات محدودة ونادرة^(١) .

(١) وفي رأسها ما تكامل لدى حازم القرطاجني ، انظر : جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دار التنوير ،

حديثاً ، ومنذ عقود ليست كثيرة ، شرع القول في الإبداع عامة والابداع الأدبي خاصة يخضب جراء الاحتكاك بالثقافة الانكليزية والفرنسية ، ولعل خير مثال نضربه هنا هو ما في قواميسنا المستحدثة والمنقولة عن الابداع والإبداع الأدبي . سواء ما كان منها عاماً أم ما تخصص في الأدب أو الفلسفة أو علم النفس . . . مما تواتر في السنوات الأخيرة . إن التناقضات كثيرة وحادة هنا ، وهي ترمز لاتجاهات أدبية وفكرية عديدة ، مثلها في ذلك مثل ما تواصلنا به من حديث الابداع فيما انتقل إلينا أيضاً من الخطاب الأدبي الأوروبي الحديث عامة .

وعلى هذه الخميرة يأتي اليوم شغل من له صلة بعملية الإبداع الأدبي .
والآن سنتنقل إلى معالجة هذا السؤال : ماذا يقول خطابنا الأدبي والنقدي اليوم في الإبداع ؟

سوف تستقرىء الجواب من مساهمات (طازجة) لعدد من الكتاب والشعراء والمفكرين . ابتداءً بالندوة التي نظمها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في الدار البيضاء ربيع عام ١٩٨٥ تحت عنوان (النقد والإبداع في الأدب العربي الحديث) . ويفترض المرء أن أعمال هذه الندوة قد أعدت العدة لإرسال القول في الابداع . وخصوصاً في الإبداع الأدبي ، لكن قليلاً منها قد فعل ذلك . وعسى ألا يكون في هذا استباق للكلام .

من المغرب نقرأ لأحمد الياور في افتتاحه للندوة : «إن مفهوم الإبداع يشمل حقولاً أدبية وفنية وفلسفية وعلمية متعددة ومتباعدة ، ليس الإبداع الأدبي إلا جزءاً منها . ويعني الإبداع بصفة عامة كل رؤية جديدة للعالم والمجتمع والانسان ، انطلاقاً من انماط للتحليل والتفكير والتعبير ، جديدة أيضاً (. . .) إن الإبداع ، وإن كان يتحقق أحياناً بعد تراكمات كمية . فإنه في الأساس يهتم بما هو كيفي ، ويتفاعل مع ما هو جوهري ، ليحدث نقلة كبرى في التصور والتصوير على السواء»^(١) .

= بيروت ط ٢ ١٩٨٢ وخاصة ص ١١٥ - ١٥٩ .

(٢) مجلة الكاتب العربي ، السنة الثالثة ، العدد ١١ / لعام ١٩٨٥ .

ومن المغرب أيضاً يسجل محمد برادة في هذه الندوة أن الفكر الانساني Humanisme قد أبرز مصطلح الابداع سعياً لتخليص الانسان من سيطرة لاهوتية ، ولجعل الإنسان جوهرًا خالفاً . وفي هذا الإطار يسجل برادة ، الحاح الرومانسيين على مطلعية الإبداع . ومثل ذلك ما يراه قد كان في الكتابات العربية الحديثة ، لكن برادة يميل إلى تحديد الإبداع على النحو الذي ذهبت إليه كتابات نقدية حديثة أخرى «أثرت استعمال الانتاج الأدبي / الانتاج الفكري / الانتاج الفني ، دلالة على أن كل عملية مهما كان فيها من تجديد وإبتكار لا تخلو من كونها تقوم على مادة ووسيلة انتاج . أي على مجموعة من العلائق تجعل الفرد المنتج فكرياً / أدبياً / فنياً / مندمجاً في مجتمع ما في شروط معينة»^(٣) .

أما من تونس فقد أكد محمود طرشونة على أن الابداع موقف من القضايا الاجتماعية والقيم الانسانية ، مقترن بصياغة فنية ، فإذا ما انعدمت هذه الصياغة استوى الإبداع والخطاب السياسي والأخلاقي وانتفت أدبية الأثر ، وخرج من حقول الفن إلى حقول أخرى ، تعتمد التعبير المباشر .

ومن لبنان نرى يميني العيد ترادف - مثل محمد برادة - بين الكتابة والإبداع ، وتذهب إلى أن الكتابة / الإبداع تتأسس بما هي نقد . وليس المعنى هنا النقد الأدبي ، أو ليس النقد الأدبي وحده على الأقل ، وتستوقفنا في افتتاح الندوة كلمة يميني العيد باسم المشاركين ، حيث أشارت إلى ذلك المبدع الذي ليس بشاعر ولا ناقد ولا عالم ولا فيلسوف ، ذلك المبدع المجهول الذي يبدع الشعبي والشفوي ، إذ قالت وهي

(٣) المصدر السابق ص ٢٠٦ ، وبرادة - ويمين العيد عما قليل - يتابع بعض التجليات التي تشهدها الثورة المهيمية الاخيرة على تلك المناهج النقدية الحديثة التي سادت الخطاب النقدي الاوروني خلال اكثر من عقدين ، والتجلي المتابع هنا خاصة هو نظرية الانتاج الادبي كما عبر عنها بير مارشيري ، من ناحية أخرى نشير الى واحدة من المتابعات العربية المبكرة لـ (الكتابة) ، وهي ما ساقه انطون مقدسي تحت عنوان (مدخل لدراسة الادب والتكنولوجيا) مجلة الموقف الادبي ، السنة الثالثة ، العدد الاول ، نيسان ١٩٧٣ .

تذكر المقاتلين في الجنوب اللبناني : «إنهم يمارسون شكلاً من أشكال التعبير ، إنهم ينتجون نصاً شفهياً ، يدعون نصهم الجميل»^(٤) وهذه هي الإشارة الوحيدة العجلى في الندوة كلها إلى الإبداع غير المكتوب .

أما المساهمة الوحيدة التي أوقفت جل همها على تحديد حدود الإبداع ، فقد كانت لحنا عبود من سورية . إذ أن المساهمات الأخرى كانت تكتفي باللامسة العابرة غالباً ، والدقة نادراً .

يرى عبود أن مسألة الإبداع قد باتت في نطاق علم النفس ، وعلم النفس الأدبي خاصة ، بعد أن انفصلت الفلسفة عن علم النفس . كما يسجل تفسير علم الوراثة وعلم السيبرنتيكا للكثير من جوانب الإبداع ، وكشفهما لبعض خفاياه ، ويستنتج من استمرار أعمال الفكر في مسألة الإبداع ، وتعدد وتناقض الأقوال فيها أن في المسألة ما لا تحلّه الدراسات المادية ، وليس فقط ما لم تحلّه .

إثر ذلك يورد عبود من الأرقام ما يؤكد أن نسبة المبدعين في الجنس البشري ظلت ثابتة - مثل نسبة الإناث والذكور - سواء عند السومريين أو الرومان أم في أيامنا هذه !! وهذه النسبة هي اثنان بالمليون ، في سائر ميادين الفيزياء والكيمياء والفلك والبيولوجيا والفلسفة والرياضيات والفن . . . ويفرق بحث عبود بعد ذلك في التحليل البيولوجي للإبداع ، وهذا طبيعي . فمن يأخذ تلك النسبة مأخذ الجد ، لا بد أن يبدأ وينتهي في البيولوجيا وهو يتحدث عن الإبداع ، فإذا ما ذكر تأثير البيئة والمحيط فإن الذكر يكون في حدود التأثير على البيولوجي في الإنسان . نقرأ له : «ومن يدري فلربما بات الإبداع الأدبي في المستقبل القريب رهين التصنيع البيولوجي»^(٥) . إن صيغة التساؤل لا تحفي . ميل صاحبها الحقيقي إلى الايجاب فيها ، كما تدلل مقارنته بين الشيفرة الأدبية / اللغة والشيفرة الوراثية ، أو كما يدل بتشبيهه لتأثير تلاقح الأدب العربي مع الآداب الأخرى - وهو ما يسميه بالصدمة - بتأثير البيئة في الأحياء .

(٤) الكاتب العربي ، مذكور سابقاً ص ١٣ .

(٥) المصدر السابق ص ٢٤١ .

ويتوج عبود ما سبق بتعريف الابداع على أنه نزوع استعلائي سلطوي يتوسل النقص والتكميل والإضافة والإيهار ، ويتجسد في عمل أو في مجموعة من الأعمال ، ويظل مشروعاً تنظيرياً ما لم يتجسد في كيان لفظي أو مادي ، ويحدد ينابيع الابداع بفقدان نصف الجسد البشري لنصفه الآخر - هنا تختلط البيولوجية بالدينية - فلو كان البشر جميعاً - يضيف - جنساً واحداً لما كان هناك أدب ولا إبداع أدبي ، ولولا الموت أيضاً لما كان هناك أدب ولا إبداع أدبي ، ولا حضارة ، ولو أن البشر كانوا ثلاثة أجناس أو خمسة بدلاً من جنسين : ذكر وانثى ، أو لو كان البشر يموتون ميتة واحدة ، ما كان ثمة إبداع ولا من يحزنون أيضاً^(٦) .

الإبداع الأدبي ناتج حسب هذا القول اذن عن التكوين الجسدي . والإبداع ضرورة يتابع عبود - لهذا التكوين وهدف الابداع خدمة الجسد ، وللمصادفة دور فيه . ومن هنا كان نتاج جدلية الضرورة والمصادفة . إن الأس في الإبداع - كما يختم عبود كلامه معولاً على فرويد - هو الجنس والموت ، والبقية نوافل .

ينطلق هذا التحليل برمته من علم النفس ليغوص في البيولوجية ، منكفئاً في النهاية إلى ما انطلق منه . لكنه الانكفاء إلى البداية الفعجة التي لم ينفع في عصرنتها التوشيح بالسبرنتيكا ولا سواها ، فإذا كانت خطى فرويد الرائدة في هذا المجال قد حققت نقلة هامة في مسألة الإبداع إلا أن العمل اليوم بأحداثها والقفز فوق ما تلاها ليس غير ترجيع فقير^(٧) .

(٦) أما برهانه على ذلك ففي علم (لو) التي تخرج بافتراضاته من إطار البحث الجاد .
(٧) من أمثله الأخرى نذكر كتاب خير الله عصار : مقدمة لعلم النفس الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٨٢ ، وعصار يحذف عمله في محاولة أولية لتشكيل ما يشبه النظرية لتفسير الابداع الفني (ص ١٤) ، لكن العمل جاء ترجيحاً فقيراً لخطوة مصطفى سوييف في كتابه : الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ١٩٦٩ ، انظر خاصة في كتاب عصار فصل : المحاولات التأملية لتفسير الابداع الفني ، ان المشتغل اليوم بهذه القضايا مطالب بأكثر وبغير ما ينتظر من الخطى الماهدة .

ربما كانت البداية الجادة عندنا للنظر في الابداع على ضوء علم النفس تلك التي جاءت على يد مصطفى سويف وعز الدين اسماعيل وسامي الدروي . . . وعلى مستوى الإجراء النقدي يجدر التنويه هنا بما وصلت إليه مساهمات عديدة ، كما نرى لدى يوسف اليوسف في درس المعلقات والغزل العذري والشعر عامة ، وجورج طرابيشي في درس النتائج الروائي ، مهما اختلف المراء مع تلك المساهمات التي تجاوزت بما لا يقاس البدايات الأولى على هذا السبيل ، من العقاد إلى النوبي إلى سواهما .

على المستوى النظري يفتقد المراء مثل هذا النقاء الفرويدي الذي توج قول عبود . كما يشخص المراء في ذلك ، ويقوة محدودية الاتصال مع الجهود الأخرى مما عني من علم النفس والإبداع من ادلر ، إلى يونغ ، إلى رايش^(٨) وبخاصة ما يتأسس من تلك الجهود في الماركسية^(٩) .

لقد شخص عبود في كلامه على الإبداع في الأدب العربي أنه كان دوماً وقفاً على التلاقح مع الآداب الأجنبية ، فأدبنا لم يشهد ومضة إبداعية ، لا قديماً ولا حديثاً ، إلا تحت وطأة صدمة ما ، تلاقح ما ترى . هل الشعر الجاهلي ، أو ما يركن إلى رجحان

(٨) يمعنا التنويه هنا بالفصل الثامن (علم النفس والأدب) من كتاب يونغ : علم النفس التحليلي ، ترجمة نهاد خياطة ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٨٥ .

(٩) انظر الاشارات - مهما كانت - الى اجتماعية الابداع في كتاب سويف المذكور سابقاً ص ١١٧ ، ص ٢٤١ ، وكذلك في كتاب عصار ، الفصل الثامن . ومن أحدث ما نقل من ذلك الى العربية نشير الى مقالة (كيف نجسد اللاوعي في الإبداع ؟) ضمن كتاب : الوعي والإبداع ، ترجمة رضا الظاهر ، مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ١٩٨٥ ص ٢٧٤ - ٢٩١ ، كما نشير الى الدراسات التالية :

★ حول الطبيعة الانفعالية والمقلانية للإبداع الفني : ي . جي ياكوفليف .

★ الشخصية والموهبة واللائضباط الذاتي : ن.ل. ليزيوف .

★ العملية الإبداعية والنمذجة : باجينوفا .

وهذه الدراسات موجودة في كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني - مجموعة مؤلفين ، ترجمة محمد سعيد مضية ، دار ابن رشد ، عمان ١٩٨٦ .

الصحة فيه ، خال من الإبداع ؟ وإذا كان في بعض هذا الشعر بعض الابداع فأين هي الصدمة ؟ إن إطلاق هذا الإدعاء - مثله مثل الإطلاق البيولوجي أو الفرويدي في الابداع - هو الذي يزرع - ولا يتلاقح - تحت وطأة الصدمة بالثقافة الغربية ، مما نزع عن الابداع اجتماعيته وتاريخيته ، مما نزع عن المبدع انسانيته ، وأحال مجمل كيانه إلى الحيوانية من جديد ، ومع ذلك ، فقد علقت يافطة الجدل على صدر ذلك الكلام !!



في هذه العينة من ندوة النقد والإبداع يلاحظ المرء مايلي :

١ - شمول الإبداع شتى مناحي النشاط البشري . أما الإبداع الأدبي فليس سوى جزء من كل ، ولم يخرج عن ذلك سوى طرشونة الذي استخدم الكلمة على إطلاقها ، وأوقفها على التعبير الأدبي غير المباشر .

٢ - قراءة الجذر الاجتماعي في الإبداع بما هو إنتاج بشري ، ولم يخرج عن ذلك سوى عبود .

٣ - انشراط الابداع بالجديد والتجديد .

وسوف نتابع السعي الآن لتنويع وتوسيع العينة ، حتى تتوفر مصداقية أكبر للصورة التي يبدو اليوم عليها (الابداع) لدى المشتغلين منا بأمره .

لنعد ثانية إلى المغرب ، هوذا محمد بنيس يجزم أن لا بداية ولا نهاية للمغامرة الإبداعية^(١٠) ولكنه رغم هذه الإطلاقية ، يرادف - كما رأينا برادة والعيد - بين الكتابة والإبداع ، بما يعنيه ذلك من تأسيس في الجذر الاجتماعي ، من تأسيس مادي وإنتاجي ، فالإبداع لدى بنيس هو : «مراوحة بين الوعي واللاوعي ، بين التذكر والتجربة والحلم ، بين الإثبات والنفي ، لا مجال هنا للانتقائية ، فيما لا مجال للتفرد والفردة خارج التاريخ ، تاريخ النفس والذات والمجتمع»^(١١) .

(١٠) حدائق السؤال ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٥ ص ١٩ .

(١١) المصدر نفسه ص ٢٠ .

علينا - والأمر كذلك - أن نفهم تلك الاطلاقية في مثل هذا السياق الملح على اجتماعية وجدلية الابداع / الكتابة ، على أنها - الاطلاقية - تعبير مجازي عن الإلحاح على تحقيق امتياز وفاعلية الإبداع ، مما يتفاهم حصاره وقمعه في المناخ العربي السائد ، لكن ثمة ما يأتي على سياقها المادي التاريخي كما يبدو مع عبد العزيز عرفة الذي يقول : «النص الابداعي معلق بين فضاءين ، فهو ليس تحليلاً انطولوجياً صرفاً كما يفعل المتصوفة ، وهو كذلك ليس بالبنية المتصوفة ، وهو كذلك ليس بالبنية اللغوية الواضحة ، والجهازه إنما هو تجربة الين بين Lexjience des limit ، انه تجربة الفراغ واليأس والموت ، تجربة اللحظة الفاصلة بين الانطولوجي الصوفي والمرفولوجي اللغوي الجاهز ، ينشأ عند التخومات» لأنه خطوة نحو المجهول : هذا المكبوت المترسب في لا وعينا ، فالابداع يقاس بمدى كشفه عن المكبوت (أي المجهول)» (١١) .

ليست اشارة المكبوت واللاوعي هنا هي التي تجعلنا نشخص التفسير الأدبي للابداع عند ابن عرفة ، فهو يتابع قوله السابق ليسي الابداع : اوديباً ، فالنص كما يذهب يقيم صراعاً اوديبياً ، ولحظة الدخول في عالم اللغة هي لحظة الدخول في عالم الاب ، وتصطدم الكتابة باللغة كنسق سلطوي كي تحدث عملية قتل الاب . ورغم ذلك يستخدم ابن عرفة الجدلية في عنوانه بحثه ، مثلما استخدمها عبود ، هنا التفسير الفرويدي للابداع ، وهناك مع عبود البيولوجي والفرويدي ، والجميع مصرّ على وسم قوله بالجدل والجدلية . لكن العبرة ليست بمثل هذا اللعب بالمصطلحات ، العبرة فيها - مورشت - به وآلت اليه الممارسة .

نعود الآن ثانية الى حنا عبود الذي تابع معالجته للابداع بعد الندوة المشار اليها (١٢) وركز متابعته على الابداع الادبي خاصة ، منطلقاً من السؤال عمّ جعل الانسان انساناً؟ عمّ جعل الانسان شاعراً؟ وللإجابة يعود عبود الى انجلز في كتيبه (دور

(١٢) انظر بحثه بعنوان : الفعل الابداعي في جدلية تلقيه وكتابه ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٣١ تونس ١٩٨٤ .

(١٣) انظر دراسته : دور العين واليد في عملية الابداع ، مجلة المعرفة ، العدد ٢٨٥ دمشق ١٩٨٥ .

لعمل في تحويل القرد إلى انسان) . وينطلق مما فيه من تأكيد على خلق العمل للانسان واللغة . وعلى كون اليد عضو العمل ونتاجه ايضاً . كما يعود عبود الى باركس في رأس المال وما أولاه من أهمية لدور العمل في تغيير الانسان .

العودة اذن هنا هي الى (منابع) الماركسية . وقبل ان يرسم عبود ما تقوده اليه هذه العودة يدقق فيما ساقه طومسون وفيشر في نشأة الشعر ، ليقرر الاهمية الكبيرة لليد العين في الابداع ، مؤجلاً الكلام عن دور الثقافة الهضمية والشبقية^(١) . والقفزة الكبيرة التي يرى أنها تحققت في مجال العين - اليد هي الذاكرة والتخيل ، ودور العين لراجع على ما علاه يتحدد بالذاكرة الارتباطية التي تقابلها عند الحيوانات الذاكرة لاحادية ، ان الذاكرة الارتباطية (أي أن ترى العين ويكمل الدماغ) هي اساس لقصيدة التي أعقبت الشعر ويجزم عبود انه لولا هذه الذاكرة لما تحقق تطور الشعر الادب عامة . ويقع اثر ذلك في تناقض صارخ حين يرى اننا اذا قارنا الان بين صيدة وقصيدة (لرأينا أن هذه تتمتع بذاكرة ارتباطية وتلك لا)^(٢) فكيف يستقيم ذلك ذا كانت القاعدة التي أرساها للتو لتحدد أساس القصيدة بالذاكرة الارتباطية ؟ بالتالي : هل يصح أن يكون القول المفتقد لهذه الذاكرة قصيدة أصلاً ؟ أليس افتقاد لذاكرة الارتباطية إحالة إلى الحيواني وذاكرته الاحادية ؟

ليس هنا بيت القصيد في معالجة عبود للابداع عامة والابداع الأدبي خاصة ، بهو لا يلبث أن يصل ، إلى أن أهم المبدعات البشرية هو البيت أو المنزل ، والذي

(١) إلى دراسة تالية صدرت في مجلة المعرفة العدد ٢٩١ دمشق ١٩٨٦ بعنوان : الثقافة الهضمية الابداع ، ينطلق فيها من مناقشة فرويد لعلاقة الجنس بالهضم ، ملحاً على مخالفته سبيل فرويد باتجاه سببية الهضم ، لكن الدراسة تنتهي إلى أن شيفرة الثقافة الهضمية هي واحدة من تجليات الجنس . في هذه الدراسة يعد عبود الجنس والموت (من) أسباب الابداع الأدبي ، خاصة الشعر ، متراجعاً عن ريكيد الذي مر بنا على أنها الأسس والبقية نوافل . إن دراسة الثقافة الهضمية والابداع لا تضيف نديداً أساسياً إلى منهج وموقف عبود في معالجته للابداع مما يرتسم في مداخلته في ندوة النقد والابداع في دراسته لدور العين واليد .

(١) المعرفة ، العدد ٢٨٥ ، ص ١٦ .

استطاعته اليد بعد تقديم العين للأشكال (الدليل الأول للمعرفة ونافذة القيم الجمالية) . ولا يغفل عبود عن تناقض ذلك مع الدعوى الفرويدية المتصلة بالبيت (الأب) ، ولكنه رغم كل ما رأينا من إلحاحه على الفرويدية في الإبداع ينحجها هنا ليستقيم قوله الجديد في البيت^(١٦) . إن البيت يغدو في مآل هذه المعالجة صنو ما رأينا الجنس والموت عليه في مداخلته في ندوة الإبداع والنقد . لقد جزم هناك على أن كل ما سوى الموت والجنس نوافل ، وهو يجزم هنا على أن كل ما سوى البيت نوافل ، فكل ما صنعه الانسان عبر تاريخه الطويل من أدوات لم يسهم في الإبداع الشعري ، بما في ذلك كل ما طلع به هذا العصر ، والبيت وحده بما أنتجته اليد هو الأساس الشعري الواحد الخالد^(١٧)

مثل هذا الإلغاء لدور ما أنتجه الانسان في تشكيل مبدعاته الأدبية والفنية ، إنما هو الغاء للتاريخ ، والكلام لا يجري هنا حول وصف أحمد شوقي مثلاً للطائرة ، فدور المنتجات والاختراعات في العملية الإبداعية ليس هنا ، هو في ذلك المناخ الذي تسهم المنتجات في تكوينه ، معرفياً أو اقتصادياً أو سوى ذلك ، إن خلاصة ما انتهى إليه عبود الغاء للتاريخ في مسألة الإبداع ، مؤسساً الغاء هذه المرة على ماركس وانجلز وعلى الممايزة المغرضة فيما بين الإبداع في العلم والإبداع في الأدب ، كما أسسه فيما سبق على فرويد ، ولذلك يكون من الطبيعي جداً أن يهتم معالجته هذه لدور اليد والعين في الإبداع بقوله : «مما سبق نجد أن الإبداع الأدبي يختلف اختلافاً كبيراً عن غيره من الإبداعات ، إن للإبداع الأدبي شيفرة قديمة جداً (النبات وما يتفرغ عنه والحيوان وملحقاته عن الطير والبيت وعلاقاته ، أي باختصار : العين واليد) ما تزال قائمة حتى اليوم»^(١٨) . ليس فيه قانون ينتظر من يكتشفه كقانون ارمخيدس ، ليس فيه

(١٦) المصدر السابق ص ٢٠ وكذلك ص ٢١ حيث يزيح المواطن الأول حسب مدرسة التحليل النفسي (البحر فالرحم) لينصب البيت موطناً أولاً .

(١٧) قارن مع إشارة حسين جمعة لليد في كتابه : قضايا الإبداع الفني ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٣ ص ٢٣ .

(١٨) من بين الدراسات الهامة العديدة لما بين الأدب والتكنولوجيا نشير هنا إلى (عل مشارف القرن :

اختراع آلة أو تطويرها ، كاختراعات اديسون ، وانما ، الابداع الأدبي شيفرة ، قد تتغير قراءتها قليلاً ، إلا أنها تظل ثابتة ، من هذه الزاوية يجب أن ننظر في الإبداع الأدبي ، ومن هذه الزاوية يجب أن نعالج (الجديد) الذي نزعّم أننا جئنا به ، متجاوزين آثار الأولين (البداية)^(١١) .

المثال الأخير الذي سنعرض له هو لبوعلي ياسين فيما ساقه في دراسته لينايبع الثقافة بصورة عامة . فالابداع الأدبي هو أحد مناحي الثقافة التي يحدد بوعلي ياسين ينايبعها بما يلي :

العلاقة مع الطبيعة - الطبيعة الانسانية والطبيعة الفردية - العلاقة بين الجنسين (الصراع الجنساني) - الصراعات الاجتماعية ما قبل الطبقية أو غير الطبقية (العصبيات الاجتماعية والأقوامية) - الصراع الطبقي .

يتساقق تحديد بوعلي ياسين لهذه ينايبع مع المسار التاريخي للبشرية ، منذ البداية حتى اليوم ، وتتجلى أهمية ذلك التحديد عبر هذا المسار من خلال إبراز العامل الأول حيث نقراً : «إن الماركسيين لكثرة اهتمامهم بالصراع الطبقي ، أهملوا دور الصراع مع الطبيعة وأبنائها الآخرين* الذي يصنع التاريخ يبدأ بيد مع الصراع الطبقي ، حقاً إن دور هذا الصراع يتناقض تدريجياً مع نشوء الطبقات ومع تقدم الانسان علمياً وتقنياً واقتصادياً ، لكن الملاحظ أن هذا الاهمال ينسحب حتى على العصور القديمة ، عندما كان للصراع مع الطبيعة وأبنائها الدور الاعظم في تفسير الحياة البشرية»^(١٢) .

الواحد والعشرين - الثورة التكنولوجية والأدب) تأليف فاليتينا أيفا شيفا ، ترجمة فخري ليب ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٨٤ والعودة مفيدة كذلك إلى ما كتبه انطون مقدسي تحت عنوان : مدخل للدراسة الأدب والتكنولوجيا ، مذكور سابقاً ، وكذلك إلى ما كتبه حسين جمعة تحت عنوان : الفن والتكنولوجيا ، في كتابه قضايا الابداع الفني ، مذكور سابقاً .

١٩) المعرفة ، العدد ٢٨٥ ص ٢٤ .

* وهو يعني الحيوانات والانسان أيضاً قبل بدء تكون الطبقات .

٢٠) ينايبع الثقافة ودور الصراع الطبقي ، دورا الحوار ، اللاذقية ١٩٨٥ ص ٨ وبيان مصداقية ذلك.==

ربما كان أكثر دقة أن يقال إن أغلب الماركسيين قد نحا ذلك المنحى ، لكن المهم هو إعادة الاعتبار الذي يسعى هذا القول لتحقيقها فيما يخص الطبيعة كينوع ثقافي^(٢١) وحين نخص بهذا القول الابداع الأدبي العربي المعاصر فإن أهمية إعادة الاعتبار تلك تتضاعف .

وفي تحديدات بوعلی ياسين إعادة اعتبار ثانية ، لها أهمية ماثلة ، تتجلى من خلال الينبوع الثالث للثقافة ، أي من خلال ينبوع العلاقة غير الجنسية بين الرجل والمرأة (الصراع الجنساني) ، ان العلاقة الجنسية وان كانت متضمنة هنا لكنها أساساً في الينبوع الثاني : الطبيعة الانسانية ، ولعله من المفيد أن نثبت هنا ما يتوج به بوعلی ياسين معالجته هذه ، وهو ما يخص به الصراع الطبقي ، إذ يقول : « الصراع الطبقي ليس واحداً من الينابيع الثقافية المذكورة فحسب ، بل أنه أهم ينبوع ثقافي في عصرنا الحالي . ليس هذا فقط بل إنه القناة الرئيسية التي تجري فيها الثقافة والمصب الرئيسي الذي تنتهي إليه ، وذلك رغم التغيرات الصغيرة (الدائمة والمتواصلة) والكبيرة (من فترة لأخرى) التي تطرأ على هذه القناة وهذا المصب ، إن الصراع الطبقي لا يحظى بالنصيب الأكبر من مضامين الثقافة فحسب ، بل إنه الخالق الأساسي والرئيسي لأشكالها وطرقها وأساليبها في العصر الحديث^(٢٢) » .

لقد انطلقت هذه المعالجة من نشأة الثقافة والآداب والفنون كاستجابة للنقص الدائم الذي يعيشه الإنسان فيما يخص شقي محور بقائه : التغذية ، والاستمرارية ، فذلك النقص يولد قلقاً دائماً يتطلب الامتلاء . ومن هذا النقص والقلق والعلاقة الجدلية بينهما تكون نشأة الثقافة ، تكون نشأة الآداب والفنون ، فإذا زالا انعدم الدافع إلى الثقافة^(٢٣) .

== قارن مع كريستوفر كودويل في الوهم والواقع ، ترجمة توفيق الأسدي ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ ، الفصل الأول خاصة ، على الرغم من الألمعية التي يتوج بها كودويل تحليلاته .

(٢١) من الدراسات الماركسية المتأخرة والهامة المتصلة بذلك ، نشير إلى ما كتبه فيكتور رومانينكو تحت عنوان (جمال الطبيعة) في كتاب : مشكلات علم الجمال الحديث ، قضايا وأفاق ، لمجموعة من العلماء السوفييت ، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة ، منشورات الدار نفسها ، القاهرة ١٩٧٩ .

(٢٢) ينابيع الثقافة ص ٢٢ .

(٢٣) المصدر السابق ص ٦ ، ص ٩ .

قد يثني هذا القول للوهلة الأولى بالإلحاح على البيولوجية والفرويدية . وقد يستدعي من لغة عبود : الثقافة المضمية والشبقية ، لكن القلق والنقص هنا هما الضرورة الانسانية لإنتاج الثقافة والحضارة ، وبوعلي ياسين لم يغيب عن هذه البداية /اللازمة/ الضرورة رافعة العمل والاجتماع البشري ، كما فعل خنا عبود وكما تفعل الانجهايات البيولوجية والفرويدية ، إن معالجة ياسين لم تقع في أحادية الجسد والغريزة والمكبوت والموت ، كما لم تقع في أحادية المادية الميكانيكية ، وفي هذا تكمن المعيتها^(٢٤) .

لقد توخينا في هذه الأمثلة أن تكون حديثة زمنياً ، ومتوزعة جغرافياً ، لعل ذلك يساعد على توفير مصداقية أكبر لهذه المحاولة في تلمس ما لدى المعنيين بأمر الابداع من قول فيه ، ولعله بات بوسعنا بعد الأمثلة الأخيرة أن نضيف إلى تأكيد الملاحظات التي انتهت إليها معاناة المساهمات في ندوة الابداع والنقد ، ما يلي :

- ١ - البعد النفسي في الابداع .
- ٢ - انفراد التفسير الفرويدي .
- ٣ - انشراط الابداع بالعلاقة مع الطبيعة وبالصراع الجنساني ، وانشراطه خاصة بالصراع الطبقي .

ليس من اليسير اليوم ، وفي المستقبل المنظور . الاتفاق حول تفسير محدد للابداع . بيد أن ذلك لم يحل ولن يحول دون تلمس القواسم المشتركة التي تدلل على انتهاءات ومستويات التلمس ، كما أن ذلك لم يحل ولن يحول دون تقدم البحث في الابداع . والابداع هنا - والتمثيل لخرابتشنيكو - كالبيولوجيا أو الكهرباء ، علومهما

(٢٤) يضيف بوعلي ياسين مما نراه مفيداً في هذا المقام : «لولا الصراع الطبقي لما كان ثمة فرق بين المضمون والشكل ، ولكانت مقاييس الجمال في جوهرها واحدة وحيدة في تقييم الأعمال الفنية لدى كل جماعة بشرية في مرحلة زمنية معينة» المصدر نفسه ص ٢٦/٢٧ ، ويؤكد ياسين أنه لولا وجود الصراع الطبقي لما اختلفنا على أن الشكل هو المقياس الوحيد في النقد الفني أو الأدبي : ففي سياق الصراع الطبقي يكون المعنى هو الأصل ، والشكل هو الفرع . الشكل يتبع المعنى وليس العكس .

تتطور على الرغم من عدم الاتفاق النهائي على صياغة تعريف محدد للكهرباء وللحياة .

لنعد الآن قليلاً الى الوراء ، ففي الذكرى عبرة كما يقال :
شفوياً كان الابداع أولاً ، ذلك ما تتفق عليه الابحاث في الابداع وفي تاريخ
البشرية ، شفوياً ، وشعراً ، كلاماً ايقاعياً بالاحرى .

مع الخطى الأولى للمجتمع البدائي كانت لغة الايقاع وكانت انفصالات
المجموعات البشرية ، حيال الطبيعة والجسد وبعضهما .
الايقاع اذن ، والانفعال ايضاً : الحالات التأسيسية التي يركن الى معرفتها
وهي : العمل والدفاع . بعبارتنا اليوم : انتاج المجتمع . وليس لنا أن ننسى ايضاً
اسئلة الحياة اليومية لذلك الانسان وتلك الجماعات ، ليس لنا أن ننسى اللغة الأخرى
غير الايقاعية (رسوم الكهوف مثلاً) .

في خطى تالية كانت الاسطورة والدين ، كان تلبس الشعر ، الغناء ،
الرقص ، الرسم ... بها . وكان ايضاً الانفصال عنها ، فيها البدائية تتوارى ،
والحاح الحياة اليومية يقوى ، ويتقدم البشر بالعمل ، ينقسم العمل ، تظهر التمايزات
الاجتماعية .

ومن الصور الجنينية ابتداءً المسار .
من تلك البدايات الموهلة المنسية ، من التعاويذ السحرية الى اختراعات
العلماء ، الى ممارسات المناصلين ، الى كتابات الكتاب والفلاسفة ، الى مؤلفي ألف
ليلة وليلة . . السلسلة حافلة وطويلة ، يرثسم فيها الابداع ذلك النشاط البشري
الذي يعطي (حتى لا نقول يخلق) عطاء مادياً وروحياً جديداً^{٢٥} .

على طريق وعي الجماعة البشرية لذاتها ، وفي سياق التمدن والتحضر ، في
سياق الصراع الطبقي ، تطورت اللغة الايقاعية وغير الايقاعية ، تطور التعبير ،

(٢٥) روحياً ، ليس بالمعنى الديني الشائع بالطبع .

بالعمل كان هذا التطور . بالعمل أعطى النشاط البشري - ومنذ تلك البدايات الموهلة - ما يجيب على العديد من اسئلة الحياة النفسية والمادية ، كما ولد اسئلته الجديدة .

بالعمل ، بالمهارة والتدريب والخبرة ، بتراكم المعارف ، بنشاط المخيلة ، بدقة الحساسية والحدس ، بزخم وخصوبة دخيلة الانسان والجماعة ، بالمادة تقدمها الطبيعة ، بالمعرفة بآلية العالم الموضوعي (الطبيعي والاجتماعي) ، بالممارسة الاجتماعية ، بذلك كله - ونحن لا نستقصي - ارتسم النشاط البشري عبر التاريخ ، مادياً وروحياً ، وارتسمت القدرة البشرية ، ارتسم الابداع .

ربما بدت البداية بسيطة ، لكن السيرة بالغة التعقيد . نحن الآن نخوض في مسألة الابداع في أواخر القرن العشرين ، وفي هذا المكان المحدد من العالم . ان ذلك يعين طبيعة ما نفعل ، ولعله لذلك ان يكون في تلك العودة الوامضة الى الوراء . وفي تلك الذكرى ، بعض العبرة .

وما دام البحث في الجانب الادبي من الابداع فلا بأس من التشديد على أن الشعور ذلك الوعي الذاتي الأولي للانسان ، انما جاء مشاركة انفعالية جمالية للجماعة ، تعبيراً عن الاستجابة لحاجات روابطها المعيشية ، وليس استجابة لحاجاتها الغريزية وحسب ، كذلك جاء الشعر^(٢٦) . فلتتابع كما تعيننا العبارة اليوم : كذلك جاء الابداع^(٢٧) .



(٢٦) حسبما يرسم كودويل ، انظر الفصل الأول من كتابه : الزهم والواقع ، مذكور سابقاً .
(٢٧) ينبغي التنويه ، بما ساقه حسين جمعة في كتابه المذكور سابقاً حول رسم حدود الابداع ، وكذلك بمعالجته لقضايا الابداع ، ونحن نتفق مع أغلب ما ساقه ، رغم ما نلاحظه أحياناً غير قليلة من الاطلاقة وسرعة التناول . ولقد كان حرياً بنا أن نفرده في النماذج التي تناولنا ، لو أن الاستقصاء كان هدفنا .

كما ننوه بما عرّف به الابداع محمد عابد الجابري تحت عنوان (أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر) في مجلة فصول ، المجلد ٤ ، العدد ٣ لعام ١٩٨٤ ، وكذلك مداخلته في ندوة العدد نفسه ،

ما الابداع ؟

إن التقدم أكثر في مشروع الجواب على هذا السؤال ، يقتضي بعد هذا الذي رأينا متابعات أخرى في مرايا الابداع المتواجهة كما يعبر بعضهم ، متابعات في ثلوث الشخصيات الموحد في الابداع كما يعبر آخرون ، اي : المبدع ، والمتلقي والنص . وفي حدود الجانب الابداعي الادبي : الكاتب أو الشاعر ، القارئ ، وبينهما : الرواية أو القصيدة أو المسرحية ، النص .
فلنحاول جميعاً في هذه المتابعات .



وتعريف أنور عبد الملك للابداع في دراسته (الابداع والمشروع الحضاري) المصدر نفسه . وأخيراً ، من المفيد العودة إلى الفصلين التاسع والعاشر خاصة من كتاب يوسف ميخائيل أسعد (سيكولوجية الابداع في الفن والأدب) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

II في شؤون المبدع والنص

المبدع في الإبداع الأدبي غيره في العلم ، حيث ينعزل المبدع عن مبدعه . فما إن ينجز المبدع في العلم حتى ينفصل عن الذات المبدعة ، إلا إن كانت ثمة أخطاء ، كما يقول غرانين : الذاتي في العلم هو الأخطاء . أما في الأدب فيختلف الأمر ، يختلف في الانتاج ، وفي العلاقة أيضاً بين النص وقارنه (في الاستهلاك إن صحّ التعبير) .

للذات إذن شأوها في الإبداع الأدبي . لكنها ليست كل شيء كما يذهب بعضهم . لقد جاء إعلاء الرومانسية لشأن الذات الإبداعية كرد على ماكان في الإطار الاجتماعي مما يقزّم تلك الذات . وقد قدم الرومانسيون في هذا الرد ما ظلّ بعدهم ثميناً ، إن للذات ، وإن للإبداع .

على النقيض من الرومانسيين ومن سبقهم ومن لحقهم ، ممن يقدسون الذات الإبداعية ويعصمونها ، ثمة من يلغي شأنها ، فلا يرى في المبدع الأدبي غير وسيلة يتوسّلها المجتمع أو النص . لا فرق في ذلك بين هذا البنيوي أو ذاك المادي الميكانيكي . فتحت ستار الموضوعية ، والصراية الموضوعية والعلمية ، تحت ستار تأليه المجتمع أو تأليه النص ، ترى أولاء يهملون فاعلية الذات الإبداعية ، أو يلغون

دورها (١) . إن المحصلة هنا لا تختلف عن ذلك التقديس ولا عن تلك العصمة .
المحصلة هي عزل الذات عن اجتماعيتها وتجريدها من تاريخيتها ، وتعطيلها .

تقديس الذات صنو لتقديس السلعة في النمط الرأسمالي . كذلك يشخص
كودويل . هما تقديسان يقفان ظاهرياً على طرفي نقيض . لكنهما معاً إفراز مرضي
للنمط الرأسمالي . إن تقديس الذات هو ماوسع مبدع ما من رد على تقديس المنتج
الرأسمالي ، والمستهلك أيضاً ، للسلعة . إنها ردة الفعل مائة وثمانين درجة .

في أدبنا العربي القديم ، وعلى الرغم من كل ما يقال عن ضغط المناخ
الاجتماعي القبلي في الجاهلية ، كانت الذات الابداعية أوفر حظاً منها في مناخ نشر
الدعوة الاسلامية وتأسيس مؤسساتها . لقد غدا بعض الغزل وبعض الهجاء فسحة
تلك الذات في الشعر ، بالإضافة إلى الشذرات الوجدانية والتأملية . ومع ذلك فقد
كانت الفسحة تبدو فسحة الذات المقموعة ، حتى في حالات الانتفاج والعنفوان كانت
الذات تبدو أشبه بالطائر الحبس ، أو الذبيح .

كذلك كان شأن المناخ الذي كرسه المؤسسات الدينية والدينية مع الذات
الإبداعية ، والاستثناء هنا مما يقوي التعميم . ولقد كان هذا المناخ في جذر ما واجهته
تلك الذات مع انطلاقة الأدب العربي الحديث . وبالطبع ، فقد تفاعل مع ذلك
الجذر ما جد من تفتح الذات القومية ، إلى التأثيرات الثقافية الغربية (الرومانسية
خاصة في البدايات المعروفة لعقود خلّت) ، إلى التشكل الاستبدادي الجديد
للمؤسسات العربية ، إلى التأثيرات الثقافية الاشتراكية ومشروعات التغيير للواقع
القامع .

إن خلاصة ذلك ترتسم اليوم في هذه النظرات المتباينة للذات الابداعية ، مما
يتوزع المشهد ، بين مقدس لها وعاصم ، خفت صوته في السنوات الأخيرة ، بعد أن
علا في الخمسينات والستينات في سياق الصعود القومي الحاد وانكفاءته الحادة - إلى

(١) هل سؤال فوكو : ما المؤلف - وليس من - بعيد عن ذلك ؟

تهميش للذات تحت وطأة البنيوية والمادية الميكانيكية وما تتخلق به الماركسية أحياناً غير قليلة من تجسيدات محلية مشوهة ، إلى نظر بيولوجي أو فرويدي للذات ، إلى محاولات النظر البديل الذي سنتلمس ملاحه بعد قليل .

ومن الجلي أننا لم نأت في هذا التشخيص للنظرات التي تتوزع اليوم المشهد ، لم نأت على ذكر منفرد للنظرة المؤسساتية العربية الحاكمة ، حيث يبدو صارخاً تهميش الذات الابداعية أو الغاؤها إذا ما خرجت عن المدار المؤسساتي ، ويتراءى النقيض إذا ما دارت في ذلك المدار ، لكنه النقيض الذي ليس في جوهره غير تهميش أو إلغاء بلبوس آخر . وبالطبع ، فهذه المؤسساتية العربية المستبدة تخربجياتها ، كما لسواها .

* * *

في كتابه (فلسفة الأدب والفن)^(١) يسوق كمال عيد فقرة بعنوان (فنان التكوين والابداع) . وخلاصة ما في ذلك أن المبدع هو من يرمي ببذرة الفكرة فتنمو بطاقته الديناميكية في معترك الخلق الأدبي . وللوعي دور هام في شخصية المبدع وتفضيله على سواه . وهو يتميز بالقوة والمعرفة والموهبة وخصب الخيال ورقة الأحاسيس ودقة الملاحظة .

على الرغم من افتقاد قول كمال عيد إلى التدقيق الاصطلاحي المفترض في هكذا مقام - فالكتاب يحاول أن يكون قاموساً اصطلاحياً - فإنه ينطوي على إشارات هامة ، ننطلق منها لنضيف أن المبدع الأدبي - وغير الأدبي - ليس بذلك المريض في العيادة النفسية . وليست صلة الذات الابداعية بنتائجها فقط صلة تفريغ الشحنات أو حل العقد النفسية . أجل ، ليست الذات الابداعية بالضرورة مرضية ، أو مجلى لحالة أو حالات مرضية ، مع أنها قد تكون كذلك . إن المخزون النفسي بالغ الأهمية في العملية الإبداعية الأدبية ، لكنه ليس حاكمها الأوحده . كما أن المخزون السيري بالغ الأهمية أيضاً ، لكن النص ليس حقلاً سرياً للذات الابداعية ، أو هو ليس كذلك فقط .

(١) الدار العربية للكتاب ، تونس - ليبيا ، ١٩٧٨ ، ص ٢٤٩ .

في النص اذن من تكوين المبدع النفسي وحياته الشخصية ما فيه . في النص من ذات منتج ، من شعوره ولا شعوره ، من سيرته ، ما فيه . لكن في النص أيضاً من فكرية منتج ، من وعيه ، من رؤيته ، ما فيه . أخيراً ، في النص أيضاً من اللاوعي الجمعي والوعي الجمعي ما فيه .

والذات الإبداعية ، والحال كذلك ، ليست ذاتاً حيوانية سيكولوجية أو بيولوجية أو سوسولوجية ، كما أنها ليست وعياً خالصاً ، ولا مادة ولا معادلة في مختبر . إن عصارة الذات الإبداعية في سائر مكوناتها الفكرية والنفسية والاجتماعية ، في سائر أغوارها وأمدائها ، تتخلق في كيمياء النص . ولأنها كذلك ، فهي غيرها في العلم ، كما نوهنا قبل قليل .

وربما كان مفيداً في هذا السياق الإشارة إلى سيكولوجية النشاط الإبداعي ، والتي لا تقتصر بالطبع على الإبداع الأدبي .

إن دروباً شتى تتوزع الجهود في سيكولوجية النشاط الإبداعي ، على الرغم من أنها لم تسفر جميعاً حتى الآن عن نتائج ولا قواسم علمية هامة ، يركن إلى مصداقيتها مثلما يركن إلى نتائج العلوم التطبيقية والبحث . بيد أنه رغم ذلك من المهم التفريق في نزوب سيكولوجية النشاط الإبداعي بين من يرى الإبداع ظاهرة مبهمّة ، موقوفة على النخبة ، على الذات الإبداعية المتميزة المتعالية أو المريضة ، وبين من يرى الإبداع نشاطاً إنسانياً خاصاً ، نتاجاً مجتمعيّاً ، يتطلب من الإنسان مدى أبعد من المعرفة والارادة والخبرة والحساسية والانفعالية والقدرة . فها هنا يكون انتاج الجديد بالعمل ، وبغير ذلك يكون انتاج الجديد بذاته ، باللا شعور ، بالإلهام السياوي . . هنا تكون المادية التاريخية ، وهناك يكون الحدس ، الدين ، البنية المضمّنة ، تكون عطالة الإنسان والتاريخ .

من المبدعين من يروق لهم أن ينظر إليهم على أنهم استثناء . ومنهم من يسعى إلى ذلك سعياً . إنها المحاولة المتتوية لاكتساب الاعتراف من المحيط الاجتماعي الذي

قد ينكر المبدع طويلاً أو يجحده . وربما لا يأتي الاعتراف إلا بعد الموت . بل انه كثيراً ما يكون كذلك ، في هاته المجتمعات التي تنخرها الطبقة نخرأ .

وقد يكون مثل هذا السلوك من المبدع أيضاً تعبيراً ملتوياً أو مستقيماً عن رفض أو مناكدة إطار ما ، وسائداً ما . وربما صحت كلمة التعويض في مثل هذه السلوكية .

على أية حال ، ليس المهم أن يكون في هذا المبدع أو ذاك - أو أن يصطنع - ما هو استثنائي عمن حوله في الجماعة ، سواء أكان ذلك إطلاقاً لحية أو إدماناً أو نفوراً من كل ارتباط مؤسسي أسروي أو سياسي أو وظيفي . . . المهم هو مدى ماتتوفر عليه الذات الابداعية من وعي ومعارف ، من حساسية ، من : خبرة وبمارسة ، بما يؤهل إلى تخليق الابداع ، مما يؤهل المبدع لتقديم نص ، بما هو إنسان محدد ، في زمان محدد ومكان محدد .

المبدع الأدبي - وغير الأدبي - اذن ليس نبياً ولا وصياً . ليس مهووساً ولا معصوماً . إنه بما توافر له يسبق سواء . يفتزع دروباً ويرود آفاقاً . يعيد انتاج ما بين يديه ويدينا خلقاً جديداً . يبدع الجديد .

ليست الحاسة السادسة التي تجعل المبدع يفعل ذلك . أو ليست وحدها على الأقل . فللمحس في الذات الابداعية شأوه ، لكنه ليس امتياز الخارق ، ولا سحر المبهات . إن استقراءات المبدع وتوقعاته ، رؤاه ونبوءاته كما يفضل أن يعبر بعضهم ، انما تنجذر في الخبرة والمعرفة والحساسية التي تشحذها الممارسة . المبدع الأدبي ينتج عبر اللغة ، بما يعنيه هو وهي من اجتماعية ومن فكرية . ولذلك لا ينبغي أن يقلل البتة من شأن الأبعاد الفكرية والاجتماعية في الذات الابداعية ، كما أنه لا ينبغي أن يقلل البتة من شأن الأبعاد النفسية . وبالطبع ، فهذه الأبعاد جميعاً تتفاوت من مبدع إلى آخر ، فنحن لسنا في عيادة نفسية ولا في مخبر ولا في (تكنية) أيضاً . نحن أمام بني فيزيولوجية وسيكولوجية وثقافية ، أمام تربية وسيرة من التجارب ، أمام كيمياء ذلك كله ، أمام الذات الإبداعية التي قد تبلغ مدى أبعد فتكون العبقرية التي تنتج

ما ينطوي على تفرده وأهميته بجديده وبنبضه التاريخي وبصيرته النافذة فيما هو قائم ، وفيما مضى ، وفيما يتلو أيضاً .

من هنا كان على المبدع الأدبي أن يستزيد من المعارف ، وبخاصة معارف هذا العصر ، وأن يخطر في الحياة الاجتماعية ، كيما يتسنى له فهم شروطها وقوننتها واختبارها وقد يتصور بعضهم ذلك في أن يعكف على الكتب ، أو في تأبط الأوراق والانتقال من مقهى الى مستشفى الى دكان وربما إلى معمل أو مزرعة . . لكن المسألة ليست برفوف الكتب العامة ولا بالغرق في تفاصيل وجزئيات الواقع وتكديسها ، مع أن ذلك يوفر مهاداً ضرورياً .

إن الموهبة وحدها لا تكفي حقاً كما أكد تشيرنشيفسكي . وإذا كان هذا التوكيد قد شخّص شروط كفاية الموهبة من أجل ابداع عظيم في توفر المبدع على عقل مدهش وفكر سليم قوي وذوق رفيع . . . فإننا نلح على أن المسألة لا تنفع فيها الوصفات الجاهزة . وفي ذلك يكمن تحديها وتقوم بكارتها ، فماذا يفعل كل مبدع ؟ السؤال وحده هو الواضح وهو المحدد ؟ وهو ينتظر كل مرة إبداع الجواب .

وإذا كان انتاج النص محاولة لإبداع الجواب ، فإن الجواب ليس بعيداً عن البعد الآخر في الذات الابداعية ، عن المبدع كمواطن ، على الرغم من التشديد على عدم المطابقة الميكانيكية بين النص ومنتجه ، بين رؤى النص وايدولوجيته وموقفه وبين منتجه^(١) .

إن التشديد على ذلك - وهو ضروري في النقد الأدبي - لا يتعارض مع التشديد على مسؤولية المبدع فيما نعيشه اليوم . فالإبداع ليس تحففاً من ممارسة المواطنة ، بل هو ممارسة أصعب لها ، وهذا أمر آخر غير ربط ابن قتيبة - وأبناء قتيبة المعاصرين - بين النص وصاحبه .

(١) انظر معالجتنا لهذه المسألة في كتاب: اسئلة الواقعية والالتزام ، دار الحوار ، ص ٩٧/٩٦ .

إن الإبداع كتمارسه أصعب للمواطنة يتطلب ضريبة باهظة أمام القاريء .
و حين يختلّ التسديد ليس للمبدع أن يتهم الجمهور على الرغم من الأمية والتخلف
والتفسخ الاجتماعي والعطالة السياسية ، بل عليه ان يسائل نفسه وإبداعه .

* * *

لا ينبغي للحديث عن كل من المبدع أو النص بمفرده أن يكون إلا من قبيل
التنظيم . ولذلك يبدو في الفقرات السابقة ما يتصل بالنص فيما يسعى القول لينتظم
في شؤون المبدع ولذلك يكون من الضروري دوماً ضم أطراف القول ، ما سبق
وما سيلي في شؤون النص .

نحن الآن مع النص . مع تلك الإشارة التي أرسلها المرسل (المبدع) ، سواء
أكانت في أدرجه أم أدرج الدوريات ودور النشر أو المكتبات ، تبحث عن المتلقي ،
أم أنها وصلت إلى هذا الذي تبحث عنه .

نحن هنا أمام ذات أخرى ، غير ذات المبدع . ذات مستقلة بقدر ما هي
متجذرة في رحم معين ، تلك هي بتسمية أخرى ذات الكتابة كما يقول محمد بنيس :
« ذات الكتابة تسعى نحو المعرفة لأنها منخرطة في التجربة والممارسة ، وهي بذلك ذات
مادية غير محايدة ، فاعلة في تحديد جهة التاريخ ، ولأنها أرضية ، لا علوية ، فهي
اجتماعية ، تحترف الانشقاق والنقصان^(١) .

من الجذر المادي لذات النص نبدأ . فهذه الذات ، بما هي أحد تجليات
الوعي ، كالوعي نفسه خاصة بالمبدع الانساني . فيها خلاصة عمليات عقلية ونفسية

(١) وينيس يتابع في ذلك القائلين بنظرية الانتاج الأدبي/انتاج الكتابة ، أحد تجليات الثورة المنهجية ضد
المناهج النقدية الأوروبية الحديثة (البنوية و . . .) مما راح يعلو صوته في أوروبا مؤخراً . ومثل
.. بنيس سمع أيضاً لمحمد براءة وعنى العيد وفيصل دراج . . . انظر كتاب بنيس : حداثة
السؤال ، مذكور سابقاً ، ص ٣٩ .

فائقة الغنى والتعقيد . وهذه الذات ، بما هي تجل لغوي ، كاللغة نفسها ، نشأت في الرحم الاجتماعي ، وبالنشاط البشري ، برافعة العمل والاجتماع .

الوعي ، اللغة ، المكتوب : ذات الكتابة/ ذات النص ، لا توجد خارج الاجتماع البشري والنص ليس السالب في ذلك . فهو يعيد تشكيل ما شكله بمعنى ما . إنها فاعلية الإبداع ، حيث تعمل فكرية النص بما هو وعي ولغة ، دون أن يجعله ذلك فكراً مجرداً . إنها فاعلية الإبداع ، حيث يعمل المحمول الشعوري واللاشعوري للنص ، دون أن يجعله ذلك فقط استذكراً أو حلماً أو محضراً في عيادة نفسية أو تعويذة كاهن .

ليست ذات الكتابة بالحقول الفكري الخالص ، كما هي ليست بالحقول النفسي الخالص . ليست سيرة ولا وثيقة ولا هديانا ، ليست بديل مبدعها الأول (الكاتب) ولا الأخير (القارئ) ليست لغزاً كما أنها ليست رقماً . وهذا الذي نسترسل فيه إنما ينور ويلور ما تثار فيها تقدم عن النص ، كما عن صاحبه ، عن الإبداع .

لقد نشأ النص ، كما سائر المبدعات ، في رحم الحرية ، التي كانت تعبيراً عن فطرية المجتمع باديء ذي بدء . ولا نعني الفطرية الغريزية ، بل محصلة مواجهة الإنسان للطبيعة ولجسده ، محصلة انتاج المجتمع الذي كون نفسياً الإنسان المتحد^(١)

في رحم الحرية ذاك نشأ النص ، وعنه عبر ، وإياه خاطب . وفي المسار المعقد التالي لتطور الاجتماع البشري اختلف الأمر . لقد غدا المجتمع طبقياً ، ووسمت الطبقة من بعد التاريخ . وسمت مرايا العملية الإبداعية وأقانيهما الثلاثة : المبدع ، القارئ ، النص .

في سيرورته المعقدة عبر هذا التاريخ ، ظل الإبداع يكابد ، يتطور ويتقدم . وبخلاف العلم وجوانب أخرى للنشاط البشري ، فقد بقيت نصوص ونصوص ،

(١) للتوسع في ذلك انظر الفصل الأول من كتاب كريستوفر كودويل : الوهم والواقع ، مذكور سابقاً .

على الرغم من السنين . ظلت أعمال إبداعية عديدة تحتفظ بطاقاتها التأثيرية ، وت مارس فعلها الإبداعي وإشعاعها الجمالي على دوائر متجددة ومنداحة باستمرار من البشر .

هكذا نحيا بيننا اليوم أعمال أو بعض أعمال طرفة بن العبد أو مالك بن الرب ، جميل بن معمر أو ابن حزم ، الجاحظ أو النّفري أو جبران القريب العهد . هكذا يظل من الموروث الأدبي قدر أو آخر حياً لمرحلة تالية أو أكثر .

كان النص في سيروته المعقدة يرهص للجديد ، يعبر عنه . وحين كانت الحياة الاجتماعية تشهد نخاضاً ما أو انعطافاً ما ، كان يحقق ذلك غالباً للنص نقلة جديدة . وحين كان المبدع يستقرئ ضرورة ذلك المخاض أو الانعطاف وإمكانياته ، كان ذلك يحقق غالباً للنص نقلة جديدة . لكن خطّ النص لم يكن متوازياً دوماً مع خطّ التطور الاجتماعي . وهذا الأمر ليس وقفاً على النص الأدبي وحده . فلقد كان لتطور الحياة الثقافية والروحية مساره غير المتوازي في حالات كثيرة مع التطور الاجتماعي . إن قوانين التطور الاجتماعي لا تتسحب آلياً على التطور الثقافي والروحي . هل نعود إلى تلك القرون التي ألفنا نعتها بالانحطاط أو الانحدار . . لنرى كيف كانت فيها (ألف ليلة وليلة) ؟ أم تأتي إلى هذه السنين العجاف التي يجيهاها العربي باستبدادها واستهلاكيتها وديماغوجيتها وسائر ما فيها قطرة دم فقطرة ولحظة بلحظة ؟ إنها هي التي تعطينا كلها تفاقمت أداؤها المزيد من النصوص التي تجعل الإبداع الأدبي العربي يحقق النقلات الجديدة الهامة ، واحدة بعد الأخرى ، خاصة في الرواية . ففي الإبداع الأدبي ، يبرز بجلاء أكبر معنى أن نتمثل ما سلف ، وأن نتعاشى المختلفات هدنة وصراً ، تلاقحاً وإخصاباً .

أشرنا في البداية إلى تشخيص كودويل لظاهرة تقديس الذات الإبداعية وتقديس السلعة في النظام الرأسمالي - ونضيف - ومسوخاته . ونتابع تشخيص كودويل في كون ظاهرة عصمة الإبداع وتقديس الذات الإبداعية تظهران كرد على تقديس السلعة ، وهما أشبه بتقديس المهارة لدى الحرفي اليدوي .

في المناخ الرأسمالي - ومسوخاته - تغدو مثل تلك المهارة طريفة ، وزائدة .
وبالتالي فتقديس الحرفي لها ليس غير جواب فرداني ينهض على الخيبة والعجز أمام تحد كبير وماهر .

في حالة المبدع يتلبس تقديس المهارة وعصمة الإبداع بوهم الحرية . هكذا يمارس الحرفي البائس مهارته ويستعرض عضلاته ، ينتج وهو غارق حتى قمة رأسه بوهم الحرية الفردية والامتياز . والحرية الفردية أكثر وسائل المجتمع البورجوازي جوهرية ، هذا المجتمع الذي يرفض ذلك الحرفي الماهر ، فأني يؤس يترتب على متوالية المتناقضات هنا ؟

من هذه المعالجة يصل كودويل الى قصيدة النثر ، فنبارح سبيله فيما يخص إبداعنا الأدبي اليوم ، دون أن نغفل عن أن ما ينوف عن ستين عاماً تفصل بيننا وبينه . فضلاً عما يمايز بين شروط معالجته في المجتمعات الأوروبية والشعر الانكليزي خاصة ، وشروط معالجتنا في الليل العربي الكالغ المديد وفي إبداعنا الأدبي .

الإيقاع بحسب كودويل هو وسم القلب الاجتماعي الذي نشأ فيه الشعر ، كما هو تعبير عن التوازن الدقيق بين البعد الانفعالي والغريزي للشعر من جهة ، وبين بعده الاجتماعي .

يتأسس على ذلك أن اختفاء الإيقاع رهين بانتقال المبدع البورجوازي إلى الفوضوية ليختار عامداً كلمات ذات تداعيات شخصية فقط ، بلا إيقاع ، بلا رابطة اجتماعية وتلك هي قصيدة النثر .

إن تداعيات الكلمات أو معانيها الخافّة أو دلالاتها السياقية ليست ملكاً شخصياً لمبدعها . ليست وقفاً عليه ، سواء توفر لها الإيقاع أم لم يتوفر . وسواء أكان المبدع بورجوازي أم بروتليارياً . وهذا لا يعني أنه ليس للإيقاع أو لانتفاء المبدع دور البتّة في ساحة الكلمات . لقد تفجرت بنية الشعر العربي الموروث بفعل التطور الاجتماعي والثقافي والروحي المتسارع والمعقد . منذ بدأ دخولنا أزجناً في القرن العشرين . وما آل إليه ذلك التطور في العقدين الأخيرين (خاصة بعد هزيمة حزيران/يونيو

١٩٦٧) من ضغط قمة الهرم الاجتماعي على وسطه وقاعدته ، وتفاقم الأزمات البنيوية للمجتمع ، كل ذلك قد فعل فعلاً ما في الابداع الأدبي . وفي هذا الفعل نقراً أسس مأزومية الشعر الحديث ، كما نقراً التطور المتسارع للرواية .

إن قصيدة النثر - والتسمية العربية هذه لما تزل مترجحة - كبنية شكل هي حركة في مسار تطور بنية الشعر العربي الحديث . إنها تعبير جديد عما تفعل المادة الجديدة ، الموضوع الجديد ، في الابداع الأدبي ، على مستوى المخيلة ، واللغة ، والإيقاع والرؤية . فالمادة الجديدة ، مما كان منذ السبعينات أفلقت الإبداع الأدبي ، واجهته بأسئلة جديدة ، من الحروب الأهلية إلى التهريب إلى سليمان خاطر إلى نظرية انتاج الأدب أو جماليات التلقي . المادة الجديدة تبحث عن تعبير مكافئ . وهذا لا يعني ألياً ظهور شكل جديد في كل حالة ماثلة . كما لا يعني عجز الاشكال القديمة وإفلاسها . لكن هذا يضيء محاولة قصيدة النثر أن تكون حركة جديدة في تطور الشعر الحديث . هذا ما يضيء ظهور أعمال نزيه أبو عفش وبندر عبد الحميد ورياض الصالح الحسين وسواهم قبل البحث عنها لدى جبران أو أورخان ميسر وسواهما . فهذه الحركة الممتدة على الساحة العربية ، هذه الحركة الغضة رغم ما يقال في جذر الماغوط أو حركة مجلة شعر . . . ليست غير تلبية لحاجة روحية جديدة ، لا في إطار مبدعها فقط ، بل أساساً في إطارها الاجتماعي .

كانت مواجهة الابداع الأدبي للزمن هاجسه الدائم . فهذه المواجهة هي الامتحان العسير الدائم للنص ومبدعه . الزمن يغربل الأدب كما قال ليف تولستوي . والمصير التاريخي للإبداع أمر مركب ، بالغ التنوع والتناقض . فمن النتائج الوفير لا يتابع الرحلة إلى مرحلة أو مراحل تالية إلا اليسير . وهذا ليس استصغاراً لكل ما لا يتابع الرحلة . فلقد ينطوي النص على قوة إبداعية كافية لمرحلته أو لمرحلة أخرى ما . لكن قابليته لاستمرار الفعل في أزمنة مختلفة ، وفي أطر اجتماعية مختلفة ، مسألة أخرى ، تتصل بحاجات القارئ ، وليس فقط بطاقة النص . وهنا تبرز الوظيفة الاجتماعية الجاهلية للكلاسيكيات في أيامنا .

قدرة النص على متابعة الرحلة ، وهذا ما لا يتكهن به ، ولا يحمل المبدع وسامه غالباً إلا ميثاً ، تلك القدرة هي امتياز الخلود ، هي الفوز في الامتحان العسير الدائم للنص ، وهي أمان الهاجس الدائم للمبدع .

يرى رولان بارت أن سبب خلود النص هو اقتراحه على القارئ معاني متعددة في لحظات متجددة . ويعبر عن ذلك بصيغة أخرى حسين الواد فيغدو سبب خلود النص قدرته على تحريك السواكن وإحداث رد الفعل بعد مضي سياقه الاجتماعي ، السبب هنا هو قذرة النص على الحوار المفتوح مع القارئ ، وليس لكونه صيغ بهذا الشكل أو ذاك ، ولا لأن هذا العامل أو ذاك قد أثر في نشأته .

لا ريب في أنه للحوار المفتوح واحتمالية المعاني أثرهما في تخليد النص . لكن نفي أي دور للشكل ولمكونات العمل نفسه يسبب الإرباك لحوار النص مع قارئه ، ويقترن من البعد الفني في قوامه ، ويتجاوز اجتماعية النص وحاضته التاريخية . ومرة أخرى : مصير النص أمر مركب لا يعلله عامل بعينه مهما بلغت حماسة من يقول به ووجاهته .

تستدعي مسألة الخلود مسألة المعاصرة ، لا الأنية ولا الراهنية ولا المناسباتية . في المعاصرة تعاد صياغة كل من هذه المفردات الثلاث على نحو آخر . لكننا نرى من المبدعين من لا يحفل بذلك ، لانشغاله بالخلود . وفي هذه الحالة غالباً ما تكون المعاصرة لدى مبدعينا وهم مواكبة الجديد في الآداب الأوروبية . وإذ يتركب هذا الوهم مع وهم الخلود يغدو المبدع لاهثاً خلف سراب ، يقتله الربيع الخالي ، ينحسر زمنه والزمان .

المعاصرة هنا هي انغراس النص في زمن المبدع ، لا القفز فوقه . المعاصرة أن يعيش المبدع زمنه وعصره بالطول والعرض والعمق ، مهما كان قاسياً أو بدا وسخاً ، وإلى أقصى ما يكون متعة وحرارة وجمالاً .

في هذا العيش يكون تمثل التاريخ ، ما مضى وما هو راهن وما يستشرف . وفي هذا العيش تكون مواجهة الأسئلة الجوهرية ، وتلمس الحاجات الروحية ، والمساهمة في صياغة الأجوبة ، وتوليد الأسئلة الجديدة ، وتلبية حاجات زمن ومكان وبشر المبدع ، كما حاجات نفسه .

ليس العصر والمعاصرة مطلقاً ولا شعاراً ضبابياً . والكلام هنا ليس عن مدرسة أدبية اوروبية ما ولا عن مصطلح يجتهد المجتهدون في ترجمته . الكلام هنا يبدأ من زوارب هذه البلاد حتى حرب النجوم . العصر والمعاصرة هما في العشق والسجون والقراءة والجنس والبكاء والأمل والسفر والصدقة والتحرّز والحوار ، هما كل ذلك أو بعضه أو سواه ، كما يعبر عنه النص . هما أن يحيا المبدع وطنه والعالم في نسيج حياته الشخصية ، كما عبر عن جماع ذلك النص .

ليست المعاصرة - كما ليس الخلود - في ذلك الجانب الوحيد الذي نرى بعض المبدعين يصرانها فيه ، وهو جانب تجديد الأدوات أو تحديث البناء الفني إلى آخر التسميات المتداولة . فهذا الجانب هو في أسّ العملية الابداعية ، هو أحد حدود جدلها الذي لا يكون بدونه ، لكنه ليس الحد الوحيد ولا الراجع . فليس في جدل العملية الابداعية مثل هذه الأحادية أو ذلك الرجحان . الحدود جميعاً والعناصر جميعاً تفعل فعلها وتتفاعل مع بعضها ليكون المبدع . والنجاح الذي حققته - مثلاً - الرواية الأمريكية اللاتينية ، ليس في عواصم اوروبا ، بل بين ظهرانينا ، خير ما يضيء معنى المعاصرة الذي نتلمس هنا . فيقدر ما انغرس النص الروائي الأمريكي اللاتيني في تربته ، في تاريخه ، كان له صوته الخاص ، وخلقه الفني المتميز ، وكانت له تلك الطاقة الجمالية المشعة ، ليس في إطاره وحسب ، بل في أصقاع شتى من العالم ، ولم يبد ذلك النص متخلفاً عن بريق العواصم الثقافية العالمية ، كما لم يبد فولكلوراً طريفاً محدوداً . لقد بدا فناً معاصراً يدلّل ، بمفتاح الخلود .

لقد أخذت الرواية العربية في كثير من الحالات تتقدم إلى أن تكون كذلك خلال السنوات الأخيرة . أخذت تتقدم إلى أن تكون نفسها . فمن موسم الهجرة إلى

مدن الملح ، من سداسية الأيام إلى وليمة لأعشاب البحر إلى . . . تحقق الرواية العربية معاصرتها وتدلل بمفتاح الخلود ، عبر خصوبة فنية ، وتجارب بنائية ، لها منطوقها النقدي المتجذر في لجة هذا الليل العربي الكالح المديد . وذلك هو الانغراس المنشود للنص وللمبدع في زمانه ومكانه ، في تربته وتاريخه ، في لجة عصره . ويخيل إلينا أن خطوة الرواية العربية هذه درس كثيف أمام المبدعين الآخرين ، يساعد على رسم مفاتيح المعاصرة والخلود ، ليس بصورة مطلقة أو شعاعية ، بل في هذه المرحلة التي تعيننا .



III الابداع والديمقراطية

مرة أخرى المنطلق هو النظر إلى الإبداع على أنه نشاط بشري بامتياز ، نشأ في رحم الحرية ، وعنه عبر ، وإياه خاطب . وإذ وسمت الطبقة التاريخ من بعد ، صارت الحرية حلمًا ، فسحة نادرة ، جذراً غائراً ومكيناً ، كما اتسعت معانيها وغدت لازمة المستقبل البشري .

ومرة أخرى ينحدّ الكلام بواحد من ألوان الإبداع ، هو اللون الأدبي ، من خلال ما يبدو أنه الشواغل الأساسية الساخنة لأولى الأمر من مبدعين وقراء ، في حاضرنا وفي الأفق المنظور . وهنا ترسم الديمقراطية مرزمة لرأس تلك الشواغل .

١ - ونبدأ بقارئ الأدب . فهو ، كما المبدع الأدبي ، غيره في العلم . وأمر الذات في الإبداع الأدبي ، لا يتعلق بالمبدع وحده ، بل بالقارئ أيضاً : لقد علا طويلاً الصوت الذي ينكر أن يكون للقارئ بعد ما في العملية الإبداعية ، وكان ذلك خاصة في بعض التيارات المحدثّة من الخطاب النقدي الأوروبي ، مما تسرّب بحرارة واتساق متفاوتين إلى خطابنا النقدي والأدبي في الفترة الأخيرة على نحو خاص .

والملاحظ أن ذلك الإنكار للقارئ يطرد عامة مع تضخم الذات الإبداعية في المبدع ، على نحو يحتم أواصررها الاجتماعية ، ويعزلها عن بحرها البشري .

والملاحظ أيضاً أن ذلك الإنكار يأتي رداً انفعالياً على تقزيم الذات البشرية ،
لا الإبداعية فحسب ، عبر المناخات الاستبدادية الطبقية .

هو إذن نوع من التوقع ، من الاحتماء بالقوقعة ، والعجز عن الفعل في
مواجهة الأخطار الخارجية المتمثلة هنا بتهميش دور المبدع أو إلحاقه أو استغلاله . . .
إلى آخر ما يتعرض له في الأنظمة الطبقية .

على النقيض من ذلك ، راح يعلو أيضاً الصوت الذي يولي بُعد القارئ في
العملية الإبداعية المكانة الأولى ، بل والمطلقة . وكان ذلك أيضاً في تلك التيارات
المحدثة من الخطاب النقدي الأوروبي ، وتسريباتها المتفاوتة الحرارة والاتساق إلى
خطابنا المهائل ، في الفترة الأخيرة .

وهذا الكلام حول القارئ تتباين منطلقاته . فثمة من لا يرى الإبداع حكراً
على صفوة أو نخبة معينة من الأدباء أو العلماء . . . إذ ينطوي كل إنسان على إمكانية
إبداعية لا تنحصر أشكال تجلياتها ولا مدياتها . وهنا يبدو الإبداع نتاج الاجتماع
البشري بما يعنيه ذلك من أولوية العمل والواقع الموضوعي .

بالمقابل ، ثمة من يبالغ في ذلك ، ويلغي أو يشوه الذات الإبداعية ، فيوقف
الإبداع على ذات النص ، والمتلقي . وهنا ، لا ينبغي أن يؤخذ المرء بهذا الاعتبار
المضاعف الذي يولي للقارئ . ففي جذر هذا الموقف ، مهما تموضع ، نظر محدد
للذات الإنسانية سواء كانت ذات المبدع أم القارئ ، ونظر محدد للنتاج الإبداعي
ولعملية الإبداع . فالأمر برمته يبدو تسليعاً للإنسان ، والقارئ هو مستهلك
السلعة . وعلاقة القارئ بالمبدعات علاقة المستهلك بالسلعة . والمناخ الرأسمالي -
ومسخ الرأسمالي - أخيراً هو في أسّ ذلك كله . وبالطبع ، ثمة بين ذينك الموقفين
تدرجات شتى .

٢ - في إطار ندوة (النقد والإبداع في الأدب العربي الحديث) التي رأينا في
الفقرة الأولى : ما الإبداع ، أشارت بمنى العيد إلى القراءة والقارئ في تحديدها

لمفهوم الكتابة/الإبداع . ومن هذه الإشارة انطلق رشيد بن حدّو في تعقيبه على مداخلة العيد ، مفيضاً في تلك النظرية التي يرى أن النقد العربي لم ينتبه إليها بعد ، وهي نظرية التلقي النقدي لكيرتيل . ويوضح بن حدّو أن هذه النظرية تموضع النص ضمن العلاقة بينه وبين القارئ ، لا ضمن علاقة الكاتب أو السياق العام بالقارئ . وتغدو بذلك الموضوعية الجديدة للممارسة النقدية : التلقي أو القراءة . ويصبح النص احتمالية مضمرة ، يتطلب تحقيقها مساهمة القارئ الذي يمنح النص معناه ودلالته ، وذلك بوصله وبثبنته لمجموع الملفوظات وكذا البياضات التي تشكل مادة النص . يقول : «إن هذا المنظور الفينومولوجي أو التلقي ، يجعل من القارئ المبدع الحقيقي للعمل الأدبي . هذا العمل الذي لا يعدو كونه كتلة من المعاني أو الدلالات المترتبة عن مختلف القراءات التي يباشرها القراء عبر الزمان والمكان»^(١) .

تأسيساً على ذلك يرفض بن حدّو استنساخ المعنى الأصلي للنص ، انطلاقاً من المعطيات الزمانية والمكانية المنتجة له ، أو من مسلمات النوع الأدبي الذي ينتمي إليه ، أو من اعتبار النص رسالة من ذات المبدع . فكل ذلك لا فائدة منه سوى الفائدة التاريخية . (٢) .

هكذا يكون دور العلمية النقدية تحليل القراءات الممكنة أو الواقعة للنص من زاوية فينومولوجية ، أي من زاوية التلقي النقدي . ولن يكون مقياس تقييم هذه القراءات إذن - كما يحدد بن حدّو - مبنياً على المصححة أو الخطأ ، بل على التماسك أو اللاتماسك بحيث يصبح ماهو مهم ، القارئ ، على سائر المستويات^(٣) .

إن التقديس ، مهما كان حسن النية فيه ، وأياً كانت المنطلقات والتوجهات ، يقود إلى تسويد المقدس وتقزيم سواه أو إلغائه . وتقديس القارئ هنا أدى إلى تسويد واحد من عناصر العملية الإبداعية وكسر عنصرها الآخرين ، مرآتيها الآخرين ،

(١) مجلة الكاتب العربي ، مذكور سابقاً ، ص ٨٢ .

(٣) السانكروني ، الدياكروني ، الاستيطقي ، السيموطيق ... كما يعدد .

وتعطيل جدها وديناميكيتهما بالتالي . في هذا التقديس ألغى المبدع ، وسياق الانتاج ، وارتمنت ذات النص بذات القارىء ، مما جعل العملية النقدية حييصة أقنوم واحد من أفانيم الإبداع ، مهما كان البحث فيه ضرورياً - وهو بالغ الضرورة بالتأكيد - لكنه ليس كل شيء .

ماهو النص المتناسك أو اللامتناسك ؟ وكيف يتحدد تماسكه ؟ ما بنيانه وما رؤاه ؟ وبالتالي أين هو المبدع وأين هي الشروط الموضوعية والذاتية للإنتاج ؟ هذه الأسئلة - لا السؤال عن الصح والخطأ في النص - تحتجب في هكذا تقديس ، ولا تتقزم وحسب ، ولا ينفع من ثم الاحتفاء بالقارىء وإعادة إنتاجه ، لا إنتاجه ، للنص ، في درء القول المضمر بنفي اجتماعية النص وماديته وجدليته .

يرمز قول بن حدّو لواحدة من الأطروحات المتكاثرة في خطابنا النقدي والفكري في السنوات الأخيرة ، والتي ترجع بشكل أو بآخر أصداء أوربية خاصة ، من فرنسا وألمانيا الغربية ، تدلل من جديد على اضطراب استيعاء الذات والآخر ، على اضطراب إشكالية الماشقة ، ودوماً تحت يافطة التحديث والحداثة والعصرنة واليسار واليسرنة ، وسوف نتابع فيمايلي ترميزاً آخر لتلك الأطروحات من خلال ما يسوقه عبد العزيز بن عرفة في الإبداع . ففي زعمنا أن مجادلة ترميزات تلك الأطروحات من الأهمية بمكان ، ليس في هذا المنعطف البنيوي الذي يلف دنيا العرب وجيب ، بل في أية مرحلة أخرى .

ينطلق بن عرفة من الأدبية في دراسة للفعل الإبداعي ، في جدلية تلقيه وكتابته . ويفتح معالجته لذلك بالسؤال التالي : « يمكن أن تقاس حرارة أو نبض كتابة إبداعية لمرحلة تاريخية إذا توفرت إبداعية التلقي . فإلى أي مدى كانت كتابتنا إبداعية ، يعني ، جدلياً ، إلى أي مدى كانت قراءتنا إبداعية » (١) ؟

(٤) الحياة الثقافية ، العدد ٣١ ، تونس ١٩٨٤ ، ص ٤ .

ليس الخلاف هنا مع كون إبداعية التلقي أحد مقاييس حرارة أو نبض إبداعية الكتابة ، لكن الخلاف في الإجابة بالسلب على السؤال عن إبداعية الكتابة العربية ، وليس الخلاف أيضاً مع رسم النص الأدبي وعلاقة القارئ به ، إذ يتابع بن عرفه ، أن النص - أو فضاء الكتابة كما يرادف - يتكون من نص سائد متضمن بدوره لنص أو نصوص تتصارع معه ، حسبها تكون عملية التلقي . فالقارئ لا يدرك النص إلا باستيفائه لأغلب إيماءات حقله الدلالي ومعانيه الخاصة المتضمنة في المعاني المباشرة . إن النص يقول مجهوله إذن - أي مكبوته - عبر إيماءات حقله الدلالي وإيقاعاته . وكذلك عبر كيفية احتلاله المساحة البيضاء ، أي توبوغرافية النص ، من توزع الفقرات وعلامات الترتيب وفراغاته . . وهذا ما يذهب إليه بن حدو أيضاً .

ليس الخلاف في ذلك كله ، لكن الخلاف في ارتكان ذلك للفهم الأوديسي للإبداع ، وفيما يؤول إليه مما سنؤجل مجادلته ، حتى نفرغ من النقاط التالية .

٣ - لقد تحققت فوائد جمة جراء الاهتمام ببعد القارئ في العملية الإبداعية . فعناية علم الإشارات مثلاً - حيث النص إشارة والمبدع مرسلها والقارئ من يستخدمها - بتأثيرات منظومات الإشارات في المتلقين ، ساعدت إلى مدى أو آخر على دراسة المنفعة التي تتحقق للقارئ ، كما ساعدت العناية بعلاقة الإشارة بمحمولها - أي بالإشارة كوسيلة تعبير - على تحقيق فوائد أخرى في اكتناه النص .

لكن علاقة القارئ بالنص ليست ممكنة التوضع إلى مدى أقصى . ليست علاقة نفعية فقط ، فثمة أيضاً المتعة .

إن المتلقي يرمز الميول وأمزجة وبنى نفسية وثقافية وشرائح وفتات وطبقات وتكوينات بيولوجية أيضاً ، فضلاً عن أن مبدع النص الأدبي ذات أخرى بعينها ، والعلاقة بين القارئ والمبدع بالغة التأثير بما تحقق للنص نفسه من (ذات) مستقلة ، وللتنازع المحيط بالعلاقة نفسها . وهكذا يبدو للوهلة الأولى أنه مع تقدم العلوم تزداد مسألة القارئ إيهاماً أو تعقيداً ، مما ييسر للدعوة إلى تجاوزها بعض

السييل ، أو يدفع - على النقيض - إلى القفز فوق الصعوبات والإشكالات ، والوقوع في ذلك التقديس المطلق . ماذا إذن ؟

مع الإبداع ينبغي أن يوطن المرء نفسه على التناقضات ، على توالد الإشكالات ، وإذا كان الفكر قد تحقق إلى مدى بعيد من اكتناه الإبداع ، بدءاً من دراسة المجتمع البدائي ، ووصولاً إلى علم الإشارات ، إلا أن المجال لا يزال فسيحاً أمام المزيد من الشغل هنا . ولكيما تتحقق الاستفادة من الخطوات التي أنجزت على هذا السبيل ، في سائر المستويات ، تبدو أهمية المنطلقات والتوجهات ، تبدو أهمية أن تُحاول الإجابة أو تولد الأسئلة أو تواجه الإشكالات في درس العملية الإبداعية انطلاقاً من البيولوجية أو الفرويدية أو المادية التاريخية مثلاً ، وبالتالي أن تتوجه إلى هذه الغاية أو تلك من درس العملية الإبداعية .

هنا يبرز الاستيعاب الجمالي للنص من قبل القارئ في رأس العلامات التي ترسم علاقة القارئ بالنص ويمدعه وينفسه كمبدع آخر أيضاً ، بالقوة أو بالفعل .

فالقول بأحادية المنفعة يأتي على الاستيعاب الجمالي . كما أن القول بأحادية المتعة يتبدل ذلك الاستيعاب أو يعيده إلى مراحل سابقة من تطور الإبداع والاجتماع البشري . إن أحادية المنفعة - سواء توسل درس الإبداع هنا علم الإشارات أم جمالية التلقي أم سواهما - تجعل علاقة القارئ بالنص علاقة استهلاكية ، فيغدو النص سلعة ، والقارئ مستهلكاً . فهل الأمر كذلك ؟ وماذا يعني ذلك ؟

قد يتعاطف القارئ مع النص ، وقد يرفضه . قد يسأله وقد يتعلم منه وقد يعيد تفسيره على غير ما ابتغى المبدع . . . وفي هذا كله وفي سواء مما يرسم علاقة القارئ بالنص ، لا يغيب قط تفاعل القارئ مع النص ، انفعاله به . لا يغيب التفاعل مع /والانفعال بشحنات النص الشعورية وعمولاته الفكرية وإشعاعات بنائه الفني ، أي باختصار : مع طاقة النص الجمالية . وهنا تكون حركة ذات هذا القارئ أو ذاك ، هنا يكون الحديث عن الفاعلية الإبداعية للقارئ .

منذ عشرات السنين لم تكن السينما معروفة . المسرح في بلادنا لم يكن معروفاً . ومع ذلك فالقارئ اليوم أمام مثل هذه المؤثرات وسواها الكثير الكثير . القارئ اليوم أمام مؤثرات روحية همة ومتألدة ، متنوعة ومتفاوتة ومتناقضة . والإبداع الأدبي ليس غير واحد منها . ليس غير جزء يسير مما يتصل بالنزوع الجمالي والثقافي للقارئ . لقد ولد العصر الحديث بعمامة لدى القارئ في كل مكان حاجات جمالية جديدة . فإلى أي مدى يخاطب النص هذه الحاجات ؟ إنه السؤال الذي يتضمن كيفية هذه المخاطبة وآلية التفاعل مع القارئ ، أليس مقام الوظيفة الجمالية للإبداع ها هنا ؟

ليست العلاقة بين القارئ والمبدع / والنص تعليمية . فالمعرفي في النص ليس درساً إضافياً خاصاً يتلقاه القارئ مجاناً أو مأجوراً في منزله أو سفره أو في قاعة المطالعة ضمن المراكز الثقافية العامة . ليس المبدع معلماً والقارئ تلميذاً . فالوظيفة المعرفية أو الفكرية أو التربوية أو التحريضية للنص لا تتحقق بغير الطاقة الجمالية المخاطبة لحاجات القارئ ونزواته . القارئ يفيد أو لا يفيد من النص على طريقته هو ، وبحسبانته هو ، سواء أراق ذلك المبدع أو لدارس الأمر أم لم يرق . القارئ في استيعابه الجمالي للنص له معاناته الخاصة التي قد تكون بدائية ، غضة ، متمرسية ، مدربة . . لكنها كيفما كانت فهي معاناة أيضاً . المعاناة ليست وفقاً على المبدع . والنشاط التخيلي ليس وفقاً على المبدع . فللقارئ أيضاً نشاطه التخيلي ومعاناته النفسية والجمالية . وبهذه المعاناة وذلك النشاط يمارس القارئ إبداعه ، إذ يكون قدر آخر من الجدل قد تحقق بينه وبين النص ، أو كما يفضل أن يعبر بعضهم : قدر من اللعب ، فسحة من اللعب ، واللعب هنا هو الممارسة الاجتماعية الذاتية للقراء ، هو اللذة والنفع الخاصان بالقارئ ، هو فسحة من فسح الحرية أيضاً .

٤ - ومن العلامات التي ترسم أيضاً علاقة القارئ بالنص وبالمبدع وبنفسه هو ، ما يدعى بالحوار ، هذه الكلمة التي لخص بها سفيثولوف الفن كله .

فالمبدع الأدبي يتوحد قارئاً . وقد يزور القارئ عن المبدع لهذا السبب أو لذلك ، بيد أن قارئاً ما يسكن في تلافيف وحنايا المبدع . وإذا لم يكن المبدع من أولاء

الذين يكذبون على أنفسهم وينكرون توتحيهم للقارئ - أياً كانت الأسباب - فإن القارئ إذن هو وكد المبدع . ولكن ، من هو هذا القارئ ؟ إلى أي قارئ يتوجه المبدع ؟

مثل هذا السؤال تتضاعف أهميته في مثل هذا المنعطف البنيوي الذي يلف دنيا العرب اليوم ، حيث - فيما يخص السؤال - تتفشى الأمية ، وتتعثّر وسائل النشر والتوزيع ، وتتصلب وتعاظم حواجز الرقيب ولقمة العيش ، وتفرخ الأوهام والإحباطات .

هنا نعود إلى المدى الذي يتحسّس فيه المبدع النبض التاريخي ، نبض الزمان والمكان والإنسان في مجتمعه ، وإلى المدى الذي استطاعه من التعبير عن ذلك التحسّس .

حين يكون هذا المدى هو الهاجس ، فإن التوجه إلى القارئ لا يغدو هدفاً ولا عائفاً . بل يغدو حافظاً ، ومنارة يفعلان فعلهما في بنية الإنتاج الإبداعي . إننا نرى ذلك في صلب ازدياد إقبال القراء على إنتاج العديد من الكتاب والشعراء العرب في السنوات الأخيرة ، دون إهمال المطبات الكثيرة لمثل هذا التقدير . إننا نرى ذلك في صلب ازدياد الإقبال على الأبداعات الروائية لعبد الرحمن منيف ، حنا مينه ، صنع الله إبراهيم ، حيدر حيدر ، أميل حبيبي ، هاني الراهب ، يحيى مخلف . . وسواهم من الروائيين ، وكذلك أبداعات محمود درويش ، أدونيس ، سميح القاسم ، أحمد فؤاد نجم ، سعدي يوسف ، وسواهم من الشعراء . وهنا يأتي السؤال المعاكس لهذا الذي نحن في صدده : ماذا يمكن أن نقرأ في صلب عزوف القراء عن عمل بعينه لمبدع ما أو عن إنتاج مبدع ما . . . ؟

مرة أخرى نؤكد أن مواجهة مثل هذه الأسئلة مخوفة بالمطبات الكثيرة . ولكن إذا كان ثمة مكان هنا للملاحظة أو التقدير العام ، أفلا يحق لنا إذن أن نتساءل عن سبب العزوف مثلاً عن رواية المرصد لحنا مينه مقابل الإقبال على أعماله الأخرى ؟

مهما يكن من أمر ، فإننا ندعو المشتغلين بهذه الأمور - وخاصة الأدباء - إلى إيلاء هذه المسألة بعض العناية . ونحسب أنه مما يتصل بذلك أيضاً الالتفات إلى الإقبال أو العزوف عن الإبداعات المترجمة .

قد لا يعثر المبدع على قرائه سريعاً . قد يعزف القراء عن إنتاجه في زمانه ، وإن توفر للإنتاج ذلك النبض التاريخي والإنساني الحار وطاقته الجمالية . إن ما ذهبنا إليه أعلاه لا يغفل عن مثل هذه الحالة . فنحن لا نرسم قوانين ولا نرسل المطلقات . وهنا نتابع إلى أنه إذا كان لا ينبغي لعزوف القراء عن ذلك المبدع أن يقهقره إلى قوقعة الذات ، فإن الأحرى به أن لا يدفعه ذلك إلى اللهاث خلف القارئ . فإشكالية الإقبال والعزوف لا تجد حلولها بالتوقع ولا باللهاث . إن تاريخ الإبداع الأدبي وغير الأدبي حافل بالمبدعين الذين أنكرهم زمانهم . ومثلنا العربي «كل نبي في أرضه مهان» ليس مجانياً . التاريخ حافل بأمثلة المبدعين الذين ما نالوا حظهم ، ليس من المال أو الجاه ، بل من القارئ ، إلا بعد موتهم بقليل أو بكثير . إن السلسلة تتصل من الحظيئة حتى رياض الصالح الحسين . وإخلاص المخلصين من تلك السلسلة لإبداعهم رغم ما واجهوه ، وإقبال القراء على إبداعهم بعد موتهم ، إنما يدل - في جملة ما يدل - على أن أولاء المبدعين لم ينتظروا جزاء ولا شكوراً ، رغم ما يوفره ذلك عادة من غبطة وتحفيز . فالهم أن ينتج المبدع ما ينطوي على أهلية الفعل الإبداعي في المتلقي ، الآن ، وغداً . فإن لم يكن هذا ، فليكن ذاك ، لا عزاء عن خيبة راهنة ، ولا احتيالاً على عجز محتمل ، بل تأكيداً على الجوهر في العملية الإبداعية ، تجذيرها في الرحم التاريخي ، تعبيرها الجمالي عن الحرارة الانسانية والنبض التاريخي .

والتحرز الشديد هنا مهم ، من وهم بعض المبدعين أنهم ينتجون سلفاً ، وعمداً ، لقارئ سوف يأتي ذات يوم ، كما يحلو للخبيرين أن يرددوا . فمثل هذا الوهم يربك عامة أو يعطل ضللة المبدع بزمه وبشره .

إن الإبداع من أجل قارئ المستقبل لا يكون بالقفز فوق زمان محدد ومكان محدد وبشر محدد . لا يكون من خلف ظهر عصر المبدع نفسه . فلا التعالي على

القارئ إذن ، ولا اللهات خلفه ، لا تجاهله ولا التزلف إليه ، بل الحوار معه بهذه المعاني الواسعة والثرية للكلمة . الحوار بذلك القول الخاص للمبدع ، بذلك الصوت الخاص ، بذلك الاشعاع الجمالي الخاص للنص ، بتلك السباحة المبدعة في بحر الحياة .

لقد قال سارتر بحق فيما يتصل بالإبداع الأدبي اليوم : المقروء أساس المكتوب . ولا مكتوب خارج القراءة . ولكن كيف السبيل إلى أن يكون المكتوب مقروءاً ؟ إن حل العقدة من زاوية ما نعالجه هنا ليس بطباعة ثلاثة آلاف أو عشرة آلاف نسخة من الكتاب ، وليس الحل بتعميم إداري أو حزبي على وزارة أو كوادرات لاقتناء تلك النسخ ، ليجري الزعم بعد ذلك أن هذا العمل أو ذلك الكاتب جماهيري ، مقروء .

ربما بدا الاسترسال فيما نحن فيه نوعاً من التنظير المجاني لواقع الأمور في بلادنا ، حيث ما زلنا في بداية طريق القراءة . إن نزرة الدراسات المتعلقة بالقارئ العربي - والشكوى من ذلك ليست عربية فقط - لا تعطل الاجتهاد في أمر هذا العنصر من عناصر عملية الابداع .

إن العديد من المسائل والهواجس فيما تقدم ، يغدو أيسر بما لا يقاس حين لا يكون المبدع والقارئ مترامين ، ويتخذ حينئذ هيئات أخرى . فالحديث عن قارئ المتبني اليوم غير الحديث عن قارئ عبد اللطيف اللعبي .

ترى ، هل يقرأ القارئ تزجية للوقت ؟ أم للاستعراض الثقافي ؟ هل يقرأ بحثاً عن معادل نفسي ؟ عن معادل سياسي ؟ فكري ؟ لأي من كوامنه يفعل ؟ لجملة من ذلك كله أم لجماعه ؟ إن ما هو مرضي في معالجة هذه التساؤلات لا يعقد فقط علاقة القارئ بالنص ، بل كذلك علاقته بالمبدع المعاصر له ، وعلاقة هذا المبدع بإبداعه .

مما هو شائع عربياً أن يؤخذ القارئ بصاحب النص ، أو ضده ، مثلما - وأحياناً أكثر مما يؤخذ بالنص أو ضده - النص هنا لا يبدو معطى موضوعياً كما هو شأنه ، مهما بالغنا في أمر الذات . النص هنا يغدو ما يسقط عليه القارئ من صاحب النص ، مثلما يكون في حالات شائعة أيضاً ما يسقط عليه القارئ من نفسه . وذلك هو أحد الجوانب المرضية لتعدد مستويات القراءة . فالإسقاط ليس الفاعلية المنشودة . ولا ريب أن تجاوز هذه الجوانب المرضية لا يأتي بقرار شخصي فقط ، ولا بين رفة جفن وأخرى . فمن أجل أن يتجاوز النظر إلى صاحب النص كنجم سينائي أو قائد سياسي ، كحبيب شخصي أو عدو شخصي ، لا بد من تعمق الخبرة وتراكم التجربة ، وتجدد حالة القراءة في مجتمعنا ، لا بد من حالة أرقى لجدل الذاتي والموضوعي في التطور الاجتماعي ، فذاك مما يعين على تخلص العملية الإبداعية بأقنيمها الثلاثة : المبدع والنص والقارئ ، من علقها ، كما يضاعف من تأجيحها .

* * *

قد يبدو أن ما خاضت فيه الفقرات السابقة واهياً أو بعيد الاتصال بأمر الإبداع والديمقراطية . لقد اخترت الابتداء بأمر القارئ وما يتردد بشأن علاقته بالنص والمبدع في خطابنا الراهن ، وما يرجى أن ينير تلك العلاقة ، توخياً لنهوض الحديث في الإبداع والديمقراطية على شيء من ملموسيته وخصوصيته وتفصيله المنسية غالباً . أما الفقرات التالية فستنحو منحنى آخر أكثر مباشرة ، وربما سخونة .

١ - قلنا في البداية إن الإبداع قد نشأ في رحم الحرية ، وإن الحرية قد غدت حلماً وفسحةً وجذراً غائراً ، مذ وسمت الطبقة التاريخ .

إن ما يستوقفنا هنا من ذلك المسار هو ما آل إليه المبدع في ظل التطور الرأسمالي ومن يدور في فلك هذا التطور ، مهما كانت البراقع التي يتمظهر بها مناقضة وخداعة .

فمنذ كان فصل العمل ، غدا المبدع واحداً من أصحاب المهارات ، من الحرفيين اليدويين ذوي الشأن إن صحت المشابهة . أولاء الذين لم يترك لهم التطور

الرسائي - وبشكل آخر ولا شبه أو مسخ هذا التطور - فسحة كبيرة في الصعود الطبقي . كذلك ارتهن الصعود الطبقي أمام المبدع بمدى ارتباطه وارتباط إنتاجه بقمة الهرم الاجتماعي . وفي هذا الارتباط كانت للمبدع إشكالاته الخاصة . فمتطلبات الآلية الرسائية وشبهها ومسوخاتها تتحدى طبيعة المبدع . إن عليه أن يواجه قانون الانتاج الواسع مثلاً ، وإن يكن ذلك على حساب المستوى . عليه أن يواجه المكانة الهامشية لنوعية الانتاج ، حيث يتفشى في هكذا مناخ العزوف عن الابداع المتميز ، والتجديد المزيف ، وتستشري الصرعات والنجوميات . ولا يفوتنا هنا بالطبع أن المبدع غير المرتبط بقمة الهرم لا ينجو دائماً ولا تماماً من الآثار السلبية لهكذا مناخ ، سواء أكان ارتباطه بالقاع الاجتماعي أم كان منكفئاً أم حائراً . . . وفي هاته الحالات جميعاً ثمة ما يكبح الحرية ويشوهها ، ويفعل في الإنتاج الابداعي فعلة .

في رأس ما يتصل من ذلك كله بنا هو أمر تقييد المبدع العربي ، وتهميشه ، وإلحاقه بذيل الآلية المؤسسية ، حيث المطلوب أولاً ذلك الابداع الذي يسهم في تأييد ما هو قائم . إن التهليل هنا يكون للتجديد المزيف الذي يقفز فوق الواقع المألوم ويحافى حاجات التطور والتغيير الاجتماعي ويزيفها . التهليل هنا يكون لكلب الحراسة . والإبداع الأدبي الذي يخرج عن المسار المطلوب هو الأبق الذي يواجه الترهيب والترهيب من كل صنف ولون ، مما بات المبدع والقارئ يعرفهما جيداً ، بدءاً بالمكافآت المالية ، وإنهاء بغياهب السجون العربية المتكاثرة والعتيدة . وربما كان التجلي الصارخ لذلك حين يسعى المبدع إلى نشر إنتاجه في المؤسسات الرسمية أو في المؤسسات التي يملكها الرأسماليون والمتربصون .

٢ - كان أفلاطون كما هو معروف أول من استخدم مصطلح حرية الابداع . وقد رهن استحقاق المبدع لهذه الحرية بمدى ما يقوم به في سبيل الأرستقراطية .

بالطبع ، المسألة أقدم من أفلاطون . هي كما يعبر ز . أبرسيان في بحثه في حرية الفنان : « قديمة قدم الجماليات ، ومعاصرة ، وملتهبة كما كان الحال من قبل

دائماً . وحول هذه المناظرة الجمالية تضاربت الأفكار والنظريات المتنوعة على نحو متواصل»^(٥) .

أفلاطون بلور جداً هاماً لما سبقه وما عاصره من وسم الطبقة للتطور الاجتماعي والروحي . وفي الكثير الذي تلا أفلاطون ، مما يشير إليه ابرسيان ، تتضاعف اليوم بالنسبة لنا ، أهمية الأوهام التي تلف القول في حرية الإبداع الأدبي وغير الأدبي . إذ ما زال بعضهم يتشدق عالياً بصوت الأنا المبدعة ، صراخها بالأحرى ، في مواجهة المحيط والعالم كله . والبون شاسع بين ذلك الصراخ وبين تحقيق الذات في المبدعات وفي الحياة . شتان بين الصراخ وبين تجليات الصوت الخاص للأنا المبدعة في المبدعات ، وكذلك ممارساتها العضوية الاجتماعية ، فمع الصوت الخاص تتعين الذات الإبداعية ، وتمارس وتخصب . وبالصوت الخاص للأنا المبدعة تتصل بقارئ ما وتتنامى الفاعلية النفسية والاجتماعية . الصوت الخاص هذا يتصل بالقارئ ولا يصل إليه فقط . ومعه يتفاعل القارئ ولا يرجعه فقط صدى جميلاً أو قبيحاً ، خافتاً أو عالياً .

ذلك كله أمر ، وأمر آخر هو التمرکز حول الأنا ، التقوقع في محاربتها ، التضخم المرضي للذات . فهنا نكون مع ردة الفعل السابقة على المناخ الطبقي . نكون مع أسوأ تعبيرات النخبوية والتعالی ، ومع الحدود الدنيا للوعي ولل فكرية في العملية الإبداعية . نكون مع العجز عن الفعل الاجتماعي وقصور الرؤية . إنها التأثيرات البورجوازية في المبدع ، والتي لا تغدو معها الحرية وعي الضرورة ، بل تجاهلها وإنكارها . الحرية هنا مطلقة ، لا نسبية . ووعيتها هنا ليس بممارسة العيش في زمان محدد ومكان محدد ، بل بالتأمل والانعزال عن المحيط الاجتماعي والاستعلاء عليه . هنا يبدو المحيط الاجتماعي عدواً ، ليس في شطره الذي يتحكم به وينشؤه

(٥) الوعي والإبداع ، مذكور سابقاً ، ص ١٩ ، وانظر أيضاً ص ٢٠-٢٢ .

إنسانيته ، بل بمجمله . هنا تتسّد أيضاً الحتمية الغريزية أو حتمية الخافية ، وينقلب بذلك كله أو ببعضه الهرم على رأسه ، ومع ذلك يُطلب منه أن يقف ويتوازن !!

٣- خارج الإطار السابق يصدح مبدعون عرب أعلى فاعلى بالحرية والديمقراطية ، فيما يمارسون أناهم الخاصة ، صوتهم الخاص ، في إبداعهم ، في ممارستهم للعيش ، بعيداً إلى هذا المدى أو ذاك عما تقدم من الصراخ بالأنا .

لقد تصلبت قبضة السياسي العربي ، واستفحل إطباقه على الخناق ، بما في ذلك نسبة متعاظمة من رصيده الاجتماعي نفسه . وفي مواجهة ذلك تغدو الديمقراطية المطلب الأكثر إلحاحاً ، المطلب الأول للمواطنة ، للأهلية المدنية ، من حق التعبير السياسي أو الفني إلى حق الرعاية الصحية إلى حق العشق والطلاق ..

السياسي العربي الموسوم بنمط الاستبداد الشرقي في هذه المنطقة من العالم يمارس فاعليته كقابض على الحقائق المطلقة . وفي سياق ذلك لا فسحة للإبداع إن لم يكن تصريحاً لمطلقات السياسي ، كما يقال بحق .

هذا يعني مرة أخرى تشويه وتجيير الإبداع ، محاصرته وتهميشه ، وبالمحصلة : تعطيله . هذا يعني في الحالة العربية وكل حالة مماثلة تكريس المتخلف ، والسائد ، لا التقدمي ، ولا الجديد ، تكريس الغيبي لا العقلاني ، التافه لا الجاد . هل هي مصادفة أن نرى ذلك الطفح من المداحين أو المطربين أو الكذابة - لا الكتابة - مما يتسع احتلاله للمشهد ؟

المناخ الاجتماعي العربي اليوم بالغ التلوث بما ينفثه السياسي المستبد فيه ، فضلاً عما في الموروث ، مما تراكب ووسم البنى الاجتماعية إلى مدى أو آخر بالاستبداد ، بانتفاء الحوار ، بتعطيل المبادرة ، بحرف الفاعلية ، بتقديس مقدس ما ، بتغليب الديمقراطية . ولم يكن هذا كله وفقاً على القمة ، بل إن تأثيراته تنال بنسب متفاوتة حديث البدائل الديمقراطية المنشودة على سائر المستويات .

مثل هذا الوضع لا بد له أن يخلق أوهامه . هكذا نسمع مثلاً الدعوة إلى فصل السياسي عن الإبداعي ، فضلاً لا يتأسس فيها بمايز شغل كل منها ، بل هو الفصل المطلق . هكذا نسمع أيضاً الدعوة إلى تدمير الحديث السياسي ، تقديمياً كان أم غير تقديمي ...

لنر هنا القول الذي جاء في (بيان الكتابة) لمحمد بنيس : «إن الإبداع عامة لا يمكن أن يتحول ويتجذر إلا من خلل اسئلته التي هي في عمقها على مستوى ما يركب وينسج الإبداع نفسه ، اجتماعية تاريخية . ومن ثم لا يمكن تحقق القول والتجذر في غياب الديمقراطية . هذا جانب من أزمة الإبداع الشعري في المغرب الحديث ، وسبب رئيس في الانقطاع»^(٦) .

من الحق أن توافر الديمقراطية رافعة للتحويل والتجذر في الإبداع . لكن العكس ليس صحيحاً على نحو آلي . فعلى الرغم من انتفاء الديمقراطية في بلد أو آخر ، في مرحلة أو أخرى ، فإن ذلك لم يحل دون تجذر الإبداع وتحولاته اليسيرة أو الهامة . وإذا لم يكن الأمر كذلك فكيف نفسر التحويل والتجذر الذي تحقق للرواية العربية منذ عقد ونيف ؟ أم أن الإبداع الأدبي العربي كله - وليس الرواية وحدها - لم يعرف تحولاً ولا تجذراً في ظل هذا المناخ الذي تنتفي فيه الديمقراطية أو تزور ، وهو المناخ الذي لم يعد كذلك فجأة وفي ومضة عين ؟

في (بيان الكتابة) هذا يحدد بنيس قواعد الكتابة/ الإبداع . وفي رأسها نقد المتعاليات ، لا البنيات السفلى وحسب . ومن تلك القواعد أن لا كتابة خارج الممارسة . وإن ذلك كله بلا معنى إن لم يكن متجهاً نحو التحرر . إن الكتابة/ الإبداع حسب بنيس هي نفي لكل سلطة . ولا علاقة لها بكل نقد عدمي أو فوضوي . ولا بأية تجربة أو ممارسة تعوق تحويل الواقع وتغييره من وضعه الإنساني إلى احتفال جماعي . والإبداع إذن خارج على زمن الإرهاب ، مهما تكن صيغته وأدواته^(٧) .

(٦) حادثة السؤال ، المذكور سابقاً ، ص ١٦ .

(٧) المصدر السابق ، ص ١٩ ، ص ٢٣ .

وتشكيله ليحمله حيس الخطاب غير الأدبي أو غير الفني . السعيان يفترقان فيما يبدو مائة وثمانين درجة ، ولكن لينتهيا إلى النهاية نفسها . ولا يسوغ أياً من السعيين سوق المقدمات المتمركسة ، وهو ما يلحظه في الإطار العربي . وفي سواء ، بعدما دفعت الماركسية بتفسيرها للإبداع ، وتجليات تفسيرها ، إلى سبيل آخر ، لا تنغلق فيه الذات الإبداعية على شرنقتها ، ولا يتجرد فيه الإبداع من مكوناته ومكوناته الذاتية والموضوعية ، بل يسهم بما هو نشاط بشري خاص وفعال في تأسيس وإنجاز التحديث والتغيير والديمقراطية .

٥ - ما شأن الإبداع اليوم مع الرقابات التي غدت كابوساً بالاطراد مع هيمنة السياسي العربي ؟ إن أمر السياسي العربي الذي لا زال يعمل بقانونه هو - مهما كان ذلك القانون - يظل أيسر من السياسي العربي الذي يجعل قانونه نفسه حبراً على ورق ، فيفتقد المواطن ، مبدعاً أدبياً كان أم لا ، ما يحتكم إليه ، ويكون عليه أن يواجه في حالة من شلل وتعطيل مدنية المجتمع وأهليته ، في حالة من إلغاء المواطنة . وفي سائر الأحوال فإن ساطور الرقابة مشهور على رقبة المبدع ، والقارئ ، والناشر ، والموزع ، والرقيب نفسه !!

هي حالة من اللامعقول يسطرها السياسي العربي الدموي المعصوم على المواطن ، يُعدو فيها الاشتغال بالمخدرات على سبيل المثال أهون شراً ألف مرة من الاشتغال بالكتابة ، إبداعاً أو نشرأ أو توزيعاً أو قراءة . وبالطبع ، فالكتابة المعنية هنا هي تلك التي تخالف الصراط المستقيم الذي رسمه السياسي ، فلا يقبل الخروج عنه قيد شعرة . إن تعددية وجهات النظر والأطروحات والمواقف أمر مرفوض . وفي كثير من الحالات أمر مرفوض حتى في إطار تمجيد السياسي وتكريسه . لقد صار الأمر حقاً ذلك المضحك المبكي . إن المحرمات التي يعدها الرقيب العربي (شفاهياً في الغالب) ليست إلا المحرم السياسي والديني والجنسي . ليست إلا الرأي المنزل للسياسي ، أو ملازمة - مجرد ملازمة - ما في الواقع - والموروث أيضاً - مما قد يبدو لك أنه تجسيدات سلبية للدين أو الجنس أو إدارة شئون الناس وتصريفها . ولكن ، ماذا بقي لك إذن إلا أن تكون بوقاً ؟

ليت الأمر كذلك حقاً . بل إن الأمر ينبغي أن يكون كذلك . ولكن منذ أن كانت الطبقية ، وإلى أن تزول ، لا يبدو الأمر حسياً يرغب بنيس ونرغب . فذلك هو (نشدان) المبدع الديمقراطي ، ولكن أليس للطبقات العليا مبدعوها ؟
ثمة كتابة أدبية أو غير أدبية ، ثمة إبداع أدبي أو غير أدبي ، يؤسس للسلطة ، لسلطة ما ، لا ينفىها . ثمة إبداع لا يساهم في تغيير الواقع ، بل في تأييد واقع ما . أم أن الإبداع وقف على دعاة تغيير الوضع اللا إنساني للواقع إلى احتفال جماعي ؟

في الترتيب الطبقي ، وبالتالي في قمة الهرم ، ثمة بشر يمارسون نشاطهم في ابتكار جديدهم أو الإرهاص له . لهم مخيلتهم ومشاعرهم ولا شعورهم ومقدرتهم التعبيرية عن ذلك . بل ربما أتيح لبعضهم بما أنهم (فوق) أن يذهبوا بعيداً في نشاط المخيلة وتشكيل التعبير . والمسألة إذن أن لهم إبداعهم ولنا إبداعنا . لهم مبدعوهم ولنا مبدعوننا . فالإبداع - من جديد - كنشاط بشري بامتياز ، إنتاج اجتماعي تاريخي ، لا مطلق . وإذا كان كذلك فهو ليس خارج طبقة المجتمع .

٤ - الأوهام تنزلق بصاحبها أي منزلق . وهي في سياق (بيان الكتابة) تظل محكومة بما ينطوي / وينهض عليه من أفكار واستبصارات علمية وتقديرية هامة . لكن الأوهام - أتراها كذلك فقط ؟ - وصلت بغير بنيس ، إلى الضفة الأخرى ، وهو يتلفع بالجدل والديمقراطية والتغيير والحداثة . لنتابع ما مر بنا قبل قليل لعبد العزيز بن عرفة .

من اللغة ينطلق بن عرفة ، فيذهب إلى أنه ليس من مضمون ثقافي ايديولوجي غير متشكل في بنية لغوية ، وهو يعني اللغة المقروءة المكتوبة . ماذا نقول إذن عن الفنون التي تعتمد لغة أخرى من صورة أو صوت أو سواهما ؟ تراها بلا مضمون ثقافي ايديولوجي ؟ على أية حال ليس هذا التعميم ما يعنيننا هنا . فبن عرفة يحدد قبل ذلك أن اللغة المستقرة حارس أمين للسلطة في مفهومها الواسع . ويتابع إلى أن المحافظة على سكونية اللغة هي المحافظة على سلطة المضمون الثقافي الايديولوجي السائد . ومن هنا يكون حرص السلطة على سكونية اللغة والاحتراز من كل فعل إبداعي

يَسْمَهَا . ويؤسس بن عرفة على ما سبق - ونحن نوافقه على ذلك تماماً - أن التغيير مرتين إذن بإحداث علاقات جديدة في صلب اللغة كإداة شكلية . وفي هذا الإطار تأتي مسألة الديمقراطية ، وتصيح المسألة الإبداعية سياسية . ونحن نوافقه على ذلك أيضاً على الرغم من التحفظ الشديد على ارتئان التغيير بهذه الحدود التي ليست إلا واحدة من فصح التغيير الاجتماعي .

يتوج بن عرفة مقدماته أن الكتابة لم تعد تهتم والأمر كذلك بالحديث عن ماسح الأحذية ، عن العامل والفلاح . . ويقول : «المسألة الكتابية اليوم - وهي كما أسلفنا بنية وعي - لم تعد تطرح في إطار تحديدات جغرافية مكانية = يسار (ثوري) ويمين (رجعي) . فوق (بورجوازية) تحت (شعب) . بل أصبحت تطرح في إطار علاقة الأنا بالآخر»^(٨) .

والكتابة في مآل هذا التحليل هي كما يسجل بن عرفة فعل لازم لا متعدد . فهي لا تكتب شيئاً ، بل تكتب الفراغ (اللا شيء) . والكتابة الإبداعية تؤسس اللغة كإنجاز في يجعلها لا تقول ولا تعي إلا ذاتها ، ولا تحيل على ما هو خارجها . لا نفعية ثمة البتة ولا قصدية . والأثر الإبداعي ليس أثراً إبداعياً بما يتضمنه من معانٍ أو محتويات فكرية بل بإشكالياته الفنية .

من تلك المقدمات انتهى بن عرفة إلى هذه النتائج التي سبقه إليها كثيرون ممن يجردون الإبداع من هويته الاجتماعية ، ويغلقون شرنقة الذات الإبداعية على نفسها ، وهذا هو إلغاء كينونة الإبداع تحت يافطة تمجيده ، تحت يافطة الحدائث والتغيير والديمقراطية ، أو بدونها .

السعي لتجريد الإبداع الأدبي وغير الأدبي من فكرته قديم . وهو السعي الذي ينتهي إلى عين ما ينتهي إليه السعي الذي لا يرى في الإبداع سوى فكرته . هذا السعي الذي يجرد الإبداع من طاقته الجمالية ومكنوناته النفسية ونشاطه التخيلي ولعبه

(٨) مجلة الحياة الثقافية ، مذكور سابقاً ، ص ٦ .

من المفهوم أن السياسي / السلطة لا يسمح بتجاوز حد ما ، لا لكاتب ولا لمفكر ولا لمعارض ولا لمواطن . وبما أن كل سياسي / سلطة يمنح نفسه المشروعية من دعوى تمثيل المجتمع بأسره ، فإنه سرعان ما يواجه المبدع بالمسئولية الاجتماعية . ويبدأ التجاذب والعراك مذ سمت الطبقة التاريخ ، وإلى أن تزول ، بين المبدع والسياسي . ولكن إذا كان ذلك التجاذب / العراك يغدو فعلاً مخصباً ، يغدو منازعة / حوارية إيجابية ، كلما تحققت العدالة وترسخت الديمقراطية وتقدم المجتمع على طريق البرء من الطبقة ، فإننا في الحالة العربية الراهنة نرى الحدود التي يحددها السياسي العربي قد باتت من الضيق بحيث أنها تطبق على الخناق . وتلك الحدود ، فضلاً عن ضيقها وصرامتها وقديسيتها هي متحركة ، فلا تعرف معها ما هو ممنوع اليوم أو مستهجن غداً أو مسموح به بعد غد . والأمر لا يقف عند مصير رواية أو قصيدة أو عرض مسرحي أو فيلم سينمائي ، بل هو يطل بسرعة ضوئية وببساطة متناهية ، عنق المبدع نفسه ، عنق المواطن .

وبالإضافة إلى الرقابة الرسمية للسياسي العربي ، يواجه المبدع رقابة مضمرة من إطراره الاجتماعي ، والمروحة هنا واسعة ومتناقضة . فإذا استخدم القاص مثلاً كلمات أو جملًا بإحدى العاميات العربية ، يكون قد خرج عن المقدس اللغوي لبعضهم ، ممن لا يتعاطون القصص إلا في القراءة والكتابة . وإذا سُمي المبدع بعض المسميات الجسدية الغذائية أو الجنسية باسمها ، يكون قد خرش حياء بعضهم ممن يستخدمون الأسماء نفسها دون موارد في أحاديثهم أو يقرأونها في الكتب العلمية ، فلا يتخرش الحياء . وعلى العكس أيضاً ، قد نرى قراء آخرين يجافون ذلك الشاعر الذي لا يبطح السياسي بقصيدة ، أو تلك الرواية التي لا تسمي كل الأسماء بمسمياتها . . . والأمثلة على ذلك كله أكثر من أن تحصى . لكن الجاحظ لم يكتب يوماً بالخلاء ، ولكأن أبا الفرج الأصفهاني لم يكتب يوماً الأغاني . . . ومع ذلك ، فالمرورث نفسه يخضع للرقابة ، ولكن ما هو مسموح به على كل حال في المرورث ، وفي المترجمات إلى حد ما ، محرم على من نعاصر من المبدعين . إنه المناخ العربي الملوث بما ينفثه السياسي المستبد . إنه المناخ الذي لا ينجو المبدع نفسه من تأثيراته ، فتراه يكتب والرقيب السياسي والاجتماعي معشش في تلافيف دماغه .

٦ - هل يرسم ذلك لوحة سوداء مؤسية ؟

إن عدد المبدعين العرب الذين يعون هذا المناخ ، ولا يعيشونه فقط ، يتزايد . ثمة عزوف أو تساقط - والتساقط ليس واحداً دائماً - جراء هذا المناخ الذي ليست الرقابة أياً كانت إلا واحداً من عناصره : فلا ينبغي أن ننسى العامل الذاتي ، أي دور ذاتية المبدع في العزوف أو التساقط .

العامل الذاتي هنا هام ، كما هو في حالة أولاء المبدعين الذين يعيشون المناخ نفسه ، ويعونه ، ويسعون إلى تجاوزه . هؤلاء المبدعون حولهم - أيضاً وأساساً - من القراء من يعيش المناخ نفسه ، ويعيه ، ويسعى إلى تجاوزه . فليس الإطار الاجتماعي ، رغم كل ما يفعله السياسي العربي المستبد ، ورغم ضغط هذا الجانب أو ذاك أيضاً من الموروث ، ليس كتلة صماء ، واحدة ، تقدس تلك المحرمات . بل إن في الإطار الاجتماعي ، رغم كل ما توصف به هذه المرحلة من عقم وعطالة ، من ينازل تلك المحرمات ، أكثر وأبعد مما بين المبدعين .

إن مواجهة المبدع لساطور الرقابة تفترض إبداع أساليب جديدة وأشكال عديدة ، تبدو أحياناً متناقضة . ويلاحظ في المشهد العربي أن الغالب من تلك الأساليب والأشكال حتى اليوم هو : مواجهة العين للمخز ، حتى إن أودى بها . بعبارة أخرى : شكل صدامي غير بريء من الانتحارية ، والتي تتفاعل في صنعها حرارة الانفعال وحدة الحساسية ، مخمدى الضغوطات والنزوع الطهراني ، وأيضاً النزوع العارم لحلول المبدع محل سائر البدائل المعارضة ، السياسية والجهادية والمسلحة . وليس بعيداً عن هذا الأسلوب في المواجهة ذلك النزوع البورجوازي الصغير ، النزوع الفوضوي الموسوم بقصور النظر والنفس .

أما الشكل الثاني أو الأسلوب الثاني فهو ذلك النوع من التواطؤ المضمحل بين المبدع والقارئ ، والذي يفتق في تمرير هذه الدرجة أو تلك من المحرمات ، بقنوات غير مباشرة . ويبدو اللجوء إلى التاريخ والإسقاط التاريخي أكثر هذه القنوات استخداماً ، من الزيني بركات (رواية جمال الغيطاني) إلى قصيدة اسماعيل لأدونيس .

كما يبدو اللجوء إلى التعميم حول الحالة العربية السائدة قناة أخرى . ومن أمثلة ذلك ما نلاحظه في العديد من الروايات من رسم خريطة جغرافية خاصة بأمكنة الرواية ، قابلة للإسقاط هنا أو هناك ، كما في الرواية - الملحمة التي قدم عبد الرحمن منيف : مدن الملح ، أو روايته المشتركة مع جبر إبراهيم جبرا : عالم بلا خرائط ، أو رواية (بدر زمانه) لمبارك ربيع وسواها . .

هذا الشكل هو شكل التمرير . ولقد برع المبدعون والنقاد الروس خلال النصف الثاني من القرن الماضي خاصة ، في تفتيق هذا الشكل . وتجربة أولاء درس ثمين أمام مبدعينا الذين لا زال اجتهدهم في التمرير محدوداً وسطحياً .

إنها لعبة ، ولعبة خطيرة . طرفاها المبدع والرقيب - الساطور . وعلى الرغم من بعض حالات الجهل في الرقباء ، لكن الرقابة كآلية تطور أساليبها ، وتبدع فيها هي الأخرى وتنجز (حداتها) . فليس المبدع وحده هو الذي يلعب . ولذلك لا ينبغي أن تركبه الأوهام ، فيغرق في التعمية أو الترميز - التقية ، أو في استغناء الرقيب والتشاطر عليه . إن هذا الأسلوب ، كسواه ، قد يعين على ظهور أعمال جديدة متميزة ، مثلما يمكنه أن يكون مستنقعا أو منزلقاً لا يقود إلى أحضان الرقيب ، لكنه يقود إلى أعمال رديئة .

من المعروف أنه قد بادر عدد من الكتاب والشعراء والمفكرين عبر بيروت منذ عدة سنوات إلى تشكيل لجنة للدفاع عن الحريات ، وبخاصة حرية التعبير . وقد أخفقت التجربة في المهد . وبعد ذلك بقليل أطلق الشاعر العراقي سعدي يوسف دعوته إلى تجربة مماثلة ، وظل الأمر في إطار الدعوة . إن هذا الإخفاق يتأسس فيما يطبع نسبة عالية من المشتغلين في أمور الإبداع الأدبي من تناحر الولاءات الحزبية والسياسية المعارضة للواقع القامع ، أو من طغيان حالة الخلاص الفردي ، أو من العلاقات الشللية ، أو من تضخم الذات على حساب الآخر ، وانتفاء الحوار بالتالي مع الآخر . وكذلك يبدو هنا بقوة الانعزال عن الرحم الجماهيري مهما بدا أن حركته واهنة ، إضافة إلى غضاضة التجربة في العمل التنظيمي والاجتماعي .

إن استيفاء ذلك كله ضروري من أجل الخطى التالية ، خاصة أن الوتيرة التي تجري بها الأمور متسارعة بنسب عالية على سائر المستويات . والزمن لا يرحم . وليس أمام المبدع إلا أن يرضخ أو يواجه ، فسيل الين ين لم يعد منجاة . وكلما احتدمت الأزمات واستفحلت هيمنة السياسي ، ضاق هذا السبيل حتى درجة الإحشاء . ولقد بلغت الحالة العربية ذلك الاحتدام والاستفحال . وإذا كان الاعتبار بتجارب الآخرين مفيداً ، وإذا كان التدقيق في واقع الأمر مفيداً ، فإن الوصفات الجاهزة لا تنفع المبدع المواجه . إن عليه أن يبدع أساليب المواجهة .

* * *

قبل أن نختم هذا الكلام في الإبداع والديمقراطية نجد لزماً علينا أن نواصل قليلاً في شأن الإبداع غير المكتوب ، مما يرسله المبدع الشفوي والشعبي المجهول . فعلى الرغم من محدودية هذا الإبداع اليوم ، يبدو لنا أنه من المهم أن لا يتجاوز في مثل هذا المقام ، ليس من قبيل الإحاطة بالعلم ، بل للصلة الوثقى بين هذا الإبداع وبعض شواغلنا في هذا المقام .

ولعل أفضل ما يأتي هنا ، مما ظهر خلال فترة طويلة عن الإبداع الشعبي ، الأدبي منه ، وغير الأدبي ، هو ما عاجله بو علي ياسين في بحثه (ينابيع الثقافة ودور الصراع الطبقي)^(٩) .

تنطلق هذه المعالجة من أسبقية الثقافة غير المحترفة على ثقافة المثقفين ومزامنتها لها . تلك الثقافة غير المحترفة لم تكن منفصلة عن العمل الانتاجي ، وكانت شخصية مبدعها تذوب في شخصية المجتمع ، فتبقى بالتالي مجهولة^(١٠) . إنها الثقافة التي لا توصف كما يذهب ياسين بالرجعية ولا بالتقدمية «هي معبرة عن وعي العامة

(٩) مذكور سابقاً .

(١٠) المصدر السابق ص ٦٣ .

بصدق ، وهو وعي خاطيء في نواح ، وسليم في نواح أخرى . فهو أولاً يعبر بهذا الشكل أو ذاك عن مصالح العامة ، ثم هو متأثر بأيديولوجيا السلطة السائدة ، وتجارب العامة في الصراع الطبقي (. . .) وفي كل الأحوال تبني هذه الثقافة مصلحة الجماهير حسب فهم الجماهير لهذه المصلحة » . وفي الموقع نفسه تقرب هذه المعالجة أكثر من موضوعنا هنا ، إذ نقرأ هذا التعريف للفن الشعبي : « الفن الشعبي تعبير عن واقع الشعب وعن خوالج نفسه . هو تعبير بسيط بساطة هذا الشعب ، رتيب رتابة حياته ، عميق عمق أحاسيسه . هو من الجماهير وإليها ، تعطي فيه وتلقى ، لا تستمتع وتفرج فحسب » (١١) .

إن حديث الإبداع الأدبي ، اليوم وبالأمر ، عربياً كان أم غير عربي ، هو من حديث الثقافة الشعبية والفن الشعبي في الصميم . ونظرة سريعة على شعرنا الحديث تؤكد مدى اهتمام الشعراء - لسبب أو لآخر - بالموروث الأدبي الشعبي . ولقد أخذ هذا الأمر يظهر في الرواية بقوة . وأقرب مثال إلينا هو تأثيرات ألف ليلة وليلة في البنية الروائية لعدد من الروايات التي ظهرت في السنوات الأخيرة من (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب إلى (ليالي عربية) لخيري الذهبي ، إلى (بدر زمانه) لمبارك ربيع . . . والتأثيرات المعنية هنا تتجاوز توظيف شذرات أو نثرها أو التيمّن بها أو التعامل مع الموروث الأدبي الشعبي الشفوي والمكتوب على أنه فولكلور طريف أو يافطة أصالة وبيئية ومحلية . ولأن الأمر كذلك ، فإن معالجة بو علي ياسين هذه ذات أهمية خاصة لمن يشغلهم الإبداع الأدبي ، وليس فقط لمن تشغلهم الثقافة الشعبية أو القضايا الفكرية عامة .

الثقافة الشعبية ، الفن الشعبي - يتابع ياسين - تتراجع أمام الثقافة المحترفة . ولكن الشعب ما زال قادراً على إغناء ثقافته وتطويرها حين تتوفر الفرصة . إننا نلمس ذلك حقاً حتى في أيامنا هذه ، وفي أمسنا القريب ، ولكن الأمثلة ليست في الغالب الأعم من الأدب الشفوي ، ولن تكون من المكتوب . فإبداع مثل ذلك وسيرورته

(١١) المصدر نفسه ص ٦٥ .

حملة طويل وحاجته للزمن ، حتى يتحقق ، أساسية . لكن ما نلمس مثلاً في إبداع النكتة السياسية والاجتماعية في مصر ، أو في إبداع الأهازيج بالعاميات أو بالفصحى في الانتفاضات الشعبية ، لا يخلو من الدلالة أيضاً على الجانب الأدبي . فالحوار بين حقول الثقافة الشعبية ليست كمهدنا في الثقافة المحترفة . الحوار بين النقش والغناء والشعر والرقص والحكاية والأمثال ليست في الثقافة الشعبية مثلها بين الرواية والشعر ، أو بين النص الأدبي والبحث الفلسفي .

إن أهمية ودقة هذا الذي قدمه بو علي ياسين تولد ما يسألها ، بحثاً عن مزيد من التدقيق والتعميق . ومن ذلك أولاً السؤال عن العامة في السياق الذي تقدم . أترأه يخاطب ما كانت عليه الطبقات التحتية ، ما كان عليه القاع الاجتماعي ، أكثر مما غدا واقع الأمر ، بعد ما طرأ في التطور الاجتماعي العربي من طوارئ العقدين الأخيرين خاصة ؟ بعبارة أخرى ، إلى أي مدى يمكن أن تدل كلمة العامة اليوم على كتلة اجتماعية متجانسة ، موحدة أو منسجمة في خواتمها وفي مصالحها ؟ ماذا فعلت طوارئ العقدين الأخيرين في القاع الاجتماعي ، إفقاراً ، وتضليلاً ، ورشوة ، واستغلالاً ، وتشتيماً ، وإعادة تشكيل ؟ ماذا فعل الراديو والتلفزيون والمدرسة والوظيفة والعسكرة وسوى ذلك الكثير الكثير في نفسية وعي ومصالح تدرجات القاع الاجتماعي ؟ وإلى أي مدى بتنا أمام (عامة) أخرى ، جديدة ، عامة هذا الزمن ؟ هل العامة التي انتفضت مثلاً في مصر في ١٩٨٠ و ١٩٩٠ يناير مثلها عهدنا في بغداد العباسية أو في جبل لبنان عهد الأمراء ؟

إذا كان لهذه التساؤلات مشروعية ما ، فإن الحديث عن الثقافة الشعبية والفن الشعبي - ومنها الأدب - يحتاج إلى المزيد من التفصيل في آلية تعبيرهما عن خواتم ومصالح العامة . فتأثيرات الأيديولوجيا السائدة التي يشير إليها بو علي ياسين في الثقافة الشعبية ، تضاعف الحاجة إلى التفصيل في مدى تعبير هذه الثقافة عن مصالح العامة . ولنضرب مثلاً من (العتابا) . فالكثير منها ، مما هو شائع ، وحاد ، ومجهول المبدع ، ينضج بالقدرة ، بالامتنالية . وهو يعبر بذلك عن خواتم المقهورين جراء

الاستغلال والتخلف . ولكن هل يعبر ذلك عن مصالح أولاء ؟ لقد احترز ياسين لمثل هذه المتابعة حين قرن تعبير الثقافة الشعبية عن مصلحة الجماهير بحسب فهم الجماهير لهذه المصلحة . ونحن نضيف أن خناق اللقمة والجهل ، مهما أطبق على عنق الجماهير ، مهما أجمها الفقر ، ومهما ضللتها الايديولوجية السائدة ، فإنها تتحسّس مصحتها وتلمّس سبيلها ، سواء توفر لها من ينطق باسمها ، منها أو من خارجها ، أم لم يتوفر . إنها تتحسّس وتلمّس رغم أنها ترسل تلك العتابا أو ما يعادلها ، مما لا ينسجم دائماً أو تماماً مع مصالحها . وتلك واحدة من إشكاليات الإبداع الشعبي ، لعل هذه المتابعة وسواها مما يرجى أن يبادره المهتمون ، سوف تساعد على رسم إجابة أفضل عليها .

لقد ختم بو علي ياسين معالجته للثقافة الشعبية بالتأكيد على أنها ليست بديل الثقافة الحديثة . فالبديل هو الثقافة الجماهيرية^(١٢) ، أي الثقافة الحديثة التي تنبع من الشعب وتصب فيه . الثقافة غير المنقسمة إلى شعبية ومؤسسية ولا إلى ثقافة المثقفين وثقافة العوام . وهذا كله مشروط بحرية الشعب . ولذلك فهو مشروع . وإلى أن يكون ، ليس لمبدع ولا لقارئ يعنيهما الأمر أن يوفرا جهداً . ترى ، أليست الديمقراطية في الأس من ذلك كله ؟

(١٢) ثمة ثقافة أخرى تمتع بالجماهيرية ، نقيض المعني هنا ، ثقافة تقوم على الابتذال والسطحية والاستهلاك ، وما أشبه . ثقافة لها شيوعتها القوي أيضاً . والأمثلة العربية في السنوات الأخيرة وفيرة ، في المجالات والمسلسلات والأفلام . . . (قصص غير مثلاً) . ونحن نقترح أن لا تمتع هذه الثقافة بالجماهيرية ، كان تسمى الثقافة السوقية - من السوق ، دلالة على شيوعتها ونوعيتها ، فيما تصطلح الثقافة الجماهيرية على ما ورد أعلاه . انظر مادة : الثقافة الجماهيرية في معجم الشبوعية العلمية ، دار التقدم ، موسكو ١٩٨٥ (باللغة العربية) . إننا نرى أن معالجة المعجم للثقافة الجماهيرية على أساس السوق والابتذال ، لا يخاطب حاجتنا الاصطلاحية في لغتنا ومنطقتنا وراهننا . والاصطلاح مهما تجرّد ، هو لتشخيص محدد ولسياق صراعي محدد ، في زمان محدد ومكان محدد ولغة معينة .

من النزوع إلى (توحيد) القارئ في العملية الإبداعية ، إلى الغائه ، إلى ما يرسم أو يساعد على رسم علاقة القارئ بالنص والمبدع على نحو مخصص وديمقراطي ، من الخوض في ذلك عبر الفقرات الأولى انتقل الكلام إلى إشكاليات وشواغل المبدع العربي في زمن استفحال هيمنة المستبد العربي ، ممانعش، إشكاليات وشواغل قديمة أو جديدة ، عامة أو خاصة بهذا المبدع ، على مستوى علاقته بالقارئ ، بالرقيب ، بالتاريخ ، بنفسه .

وأخيراً ، كانت الوقفة مع المبدع والإبداع الشعبي ، مقارنة أخرى ، مساءلة أخرى ، للإبداع والديمقراطية . ولعل كل ما تقدم من مقاربات أو مساءلات لذلك ، أن ينير الجهود المشغلة به ويحفزها ، وتلك هي غاية ما نصبو إليه هنا .



ملحق

الكتابة العربية بين التحريم والتدجين

إلى هيثم مناع

في ربيع ١٩٨٠ قضيت مع الصديق هيثم مناع في باريس أوقاتاً جميلة ومقلقة ، أدرك اليوم كم قدمت لي ثقافياً ونفسياً . كان هيثم قد أنجز مخطوطتين الأولى بعنوان (المرأة في الإسلام) والثانية بعنوان (إنتاج الإنسان شرقي المتوسط) . وقد صدرت الأولى عام ١٩٨٠ في بيروت بعد ضغوط على الناشر من بوعلی ياسين ومني . إذ كان الناشر متخوفاً من انعكاسات جرأة الكتاب على اجتيازه للحدود العربية . على الرغم من حماسه الظاهرة للكتاب والمؤلف . أما المخطوطة الثانية فلم تنجح الضغوط يومئذ في نشرها في بيروت كلها^(١) .

منذ فترة وجيزة وافاني هيثم مناع بكرّاسه (المرأة في معركة النهضة)^(٢) . مرفقا بإعلان عن منشورات (مختارات السفور) ، فاستحثني ما قرأت على الإمعان في أمر الكتابة العربية والمحرمات والتدجين . فإذا كنت قبل سبع سنين ، أثناء لقاءات هيثم في باريس ، لم أدرك أنني معني بالأمر ، فقد بت في السنوات الأخيرة يوماً بعد يوم ، معنياً جداً ، وأنا أرى الهوامش التي كانت متاحة في هذه البقعة أو تلك من الأرض العربية ، تضيق أمام الكتابة التي تحاول أن تنشز عن البوق ، مهما كان نشازها وانياً

(١) صدر أخيراً عن دار النضال ، بيروت ١٩٨٦ .

(٢) منشورات الجمل (ألمانيا - كولونيا) بالاشتراك مع مختارات السفور . وهي مجموعة من المقالات التي كتبها المؤلف لمجلة (نساء) التونسية . ومنشورات الجمل تذييل إصداراتها بهذه العبارة : للطباعة والنشر والتوزيع باليد .

ومحدوداً . أجل ، لقد راح أمر الكتابة والتحريم والتدجين يفرض نفسه ، فيما هيمنة
القامع العربي تستكمل وتتوطد ، بكل ما يعنيه ذلك من تصعيب وتعقيد علاقة الكتابة
غير السلاطينية (سياسيا واجتماعيا) بقارئها وبصاحبها وبتاريخها .

ولم تنجح من مغية ذلك تلك الكتابة العربية التي تصدر في منافي المثقفين العرب
في باريس أو لندن أو قبرص أو سواها . . على الرغم من أنها محسودة على شقاء غربتها
من قبل كتابة وكتاب المنافي / القلاع العربية العتيدة .

لقد اخترت فيها يلي مقتطفات شتى من كراس (المرأة في معركة النهضة) ، مما
توحيث أن يكون مفتاحاً لعدد من القضايا التي سأحاول الخوض فيها حول الكتابة
العربية بين التحريم والتدجين ، وهذه المحاولة ، غايتها القصوى أن تستحث بدورها
المعنيين بالأمر ، كتاباً وقراء ، أن يخوضوا فيه على أي مستوى ، وبأي شكل ، ففي
كل حال فائدة ما .



المرأة في معركة النهضة

١ - التاريخ الاجتماعي

«ثمة تعبيرات ثلاثة للنسيج الثقافي في المجتمع : الثقافة الرسمية ، الثقافة الشعبية والثقافة المناهضة للتعبيرات السلطوية السائدة (. . .) ففي إطار بني توتاليتارية لا تحتمل الاختلاف والتعدد ، وتعجز عن تحييد نقادها ومناهضيها دون اللجوء إلى العنف ، لا يمكن التعرف على الرأي المناهض إلا في أرشيف خصمه الحاكم وكتابه من أخصائيه الملل والنحل والإباحة والبدع والمعاصي . إلخ . أو باستنطاق المواريث الشفوية بحثاً عما أنقذته الذاكرة الجماعية من مقصلة إعدام المكتوب . (ص ١١) .

٢ - ازدواجية المجتمع وازدواجية المثقف

★ «ففي أي مجتمع سلطوي توتاليتاري تفرز العلاقات السلطوية السائدة ازدواجية حياتية في وجود الأفراد والجماعات ، ازدواجية متعددة من الأشكال ، تشكل في تعبيراتها الرد فعلية جزءاً من أليات التعويض بالخروج المستر عن منظومة القيم والعلاقات والقوانين السائدة . وفي صيغ الاستنابة جزء من أليات رجعة التأقلم معه ، حيث في الحالتين ثمة اثنان في شخص واحد . الأمر الذي لا يحول دون وجود

إشكالية داعية للفصام بين القول والعمل فيما يسمى بالانتهازية ، التي ليست فقط في السلوك السياسي ، بل في المسلك العام في حياة الإنسان . (ص ١٣) .

★ «فكلما اتّسم النظام بالقمع الشمولي الذي يمس تفاصيل حياة الإنسان في بلد من البلدان ، اتسعت ظاهرة الازدواجية الاجتماعية ، وازدادت البراعة في ممارسة هذه الازدواجية ، بحيث تصبح من مقومات الحياة اليومية . ولا تقف هذه المسألة عند المسلك الشخصي والحريات الشخصية . وإنما نجدها أيضا في حال الاختلاف مع السلطة السائدة» .

★ «ولأن في الازدواجية المجتمعية جانباً انتهاكياً للأعراف المعلنة ، فإنها تخضع لقواعد متعارف عليها بغية تحجيم وتأطير تأثيرها ودورها . أعراف تزواج العنف والنفاق ، الترهيب والترغيب ، وتقوم على مبدأ التعمية على الخاص لضمان العام استناداً إلى قاعدة «إذا بليتّم بالمعاصي فاستتروا» و «ياساتر السر استرها وما تفضّخهاش» بوصفها الضابط بين عنف الحدود والعقوبات والعلاقات من جهة ، واستمرارية هذا العنف نفسه ، من جهة ثانية» (ص ١٤) .

★ «والكذب كظاهرة هو ، أولاً ، نتيجة وجود عدوان يبعث على الخوف ، عدوان قمعي في الأسرة والمجتمع ، عدوان استغلالي في العلاقة بين البشر وعدوان هيمنة بين الأفراد وبين الجماعات ، هذا العدوان ينتج الكذب بوصفه السلاح الأعوج للعاجز والسلاح الأوحده للمعتدي . وفي حين يشكل القمع أهم مصانع إنتاج الكذب والنفاق والازدواجية ، يشكل الخوف أهم العوائق الذاتية أمام انطلاقة الإنسان لكسر مصادر العدوان المختلفة الواقعة عليه» (ص ١٥) .

★ «والانثولوجيا العربية ، منذ نشأتها ، عبر توسع المؤسسة الثقافية الرأسمالية الغربية ، تعيش الازدواجية في تكوينها وممارستها ومواقفها بوصفها نتاج وضع تبعية مرضي ، لم تستطع أن تحل إشكاليته منذ مطلع النهضة إلى اليوم . فهي بحكم نشأتها في تعارض مع الرموز المعرفية ما قبل الرأسمالية ، وبحكم احترامها تحكم النظر في

رضا السلطة السياسية ، ونتيجة لوضعها اللاتاريخي ، تبحث بأي ثمن عن الشعبية ، بالمعنى الرديء للكلمة ، أي تجنب ما هو مزعج عند الحاكم والمحكوم (أحدهما أو كلاهما)» (ص ١٥) .

★ «وحيث في المجتمع العربي أسطورة (إثارة المشاعر) أقوى من أسطورة الرأي العام في الغرب يمكن أن نطمئن إلى أن الرقابة الذاتية عند المثقف توازي ، إن لم نقل تفوق ، رقابة النظام» (ص ١٦) .

يا حرام الشؤم^(*)

«يا حرام الشؤم ! !» جملة عامة معروفة ، نسمعها من المعجزة مع كل تجاوز للحدود في مسألة الحلال والحرام ، فاخترق المحرم يولد الشؤم لأهله ويحلب العقوبة» (ص ١٧) .

«يعرف الأزهري الحريم بقوله : الحريم الذي حرم منه فلا يدنى منه» . (ص ١٧) .

«ويقول ابن منظور في الحريم : ما فات من كل مطموع فيه» . (ص ١٧) .

«لا يتوقف مفهوم الحلال والحرام عند الضبط العرفي الاجتماعي والديني ، بل ينال القانون ، كون تبلوره قد تم بعلاقة مع نشوء الدولة . وهكذا تلمس توأماً واستمرارية في معظم قضايا الجنسين في القوانين الوضعية ، ولا غرابة في تلمس بصماته في قوانين الأحوال الشخصية والقوانين الجنائية المعاصرة» (ص ١٨) .

* يعني التنويه هنا من أجل تعريف الحرام / المحرم / التابو بما أورده فرويد في المقالة الثانية من كتابه (الطوطم والتابو) ، ترجمة بوعلي ياسين ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٨٣ . وخاصة تابو الحكام .

«طالما يرهب المحرم جدتي البسيطة والسلفي وصولاً إلى (التكتيك
التقدمي) . . أعلى المجتمع وأسفله بأن ، أكان ذلك تواطؤاً أو انتهازاً أو قناعة ، فإن
خيار جملة المهويين الإغلام» . (ص ١٩) .

* * *

تستدعي هذه المقتطفات القول في السلطان السياسي والاجتماعي وفي الكاتب
والكتابة ، في حالتي المناهضة والتدجين .

١ - وقد يكون من المفيد قبل متابعة القول فيما تستدعيه هذه المقتطفات أن نعيد
التوكيد على أن الكتابة بما هي تجلّ للوعي ، وتجلّ لغوي ، كالوعي والفلسفة
نفسهما ، نشأت في الرحم الاجتماعي ، وتطورت برافعتي العمل والاجتماع ، الكتابة
بالتالي نشأت في رحم الحرية التي كانت تعبيراً عن فطرية الاجتماع البشري بادئ ذي
بدء ، والفطرية هنا هي محصلة مواجهة الإنسان للطبيعة ولحسده ، محصلة لإنتاج
المجتمع الذي كون الإنسان المتحد على حد تعبير كودويل .

إلى ذلك الرحم تنتسب الكتابة كواحد من حقول الإبداع وعن ذلك الرحم
عبرت وإياه خاطبت . وفي المسار المعقد التالي لتطور الاجتماعي البشري اختلف الأمر
فقد غدا المجتمع طبقياً . ووسمت الطبقة بالتالي التاريخ ، ولم تعد الكتابة تنتسب
بالمطلق إلى الرحم الحرية .

٢ - السلطان السياسي لا يوفرسعياً من أجل ترسيخ سيادته وتوطيد مصالحه .
ومن ذلك أن يسعى في ميدان الكتابة والإبداع عامة . أليس تعبيراً طبقياً عن وضع
اجتماعي محدد؟ هكذا يمكن القول إنه بقدر ما يعبر هذا السلطان عن الكتلة
الاجتماعية المنتجة الأعرض وتغدو مصالحه أكثر تعبيراً عن مصالح المجتمع ، تغدو
فسحة الكتابة والإبداع بالتالي أعرض ، من جهة أخرى ، وفيما ينحصر الكتابة ، ثمة
السلطان الاجتماعي العام الذي يتدخل في فسحة الكتابة والإبداع عامة ، وفي طبيعتها

أيضاً . وهذا السلطان الاجتماعي أعقد تركيباً من السلطان السياسي . لنمعن النظر في الراهن العربي ، ثمة عوائق موحدة أمام الكتابة تكونت عبر مئات السنين وترسخت في قطاعات اجتماعية عريضة ومتنوعة ومتناقضة ، كالحوض في المحرم الديني أو الجنسي . وفي بعض هذه العوائق يتقاطع السلطان الاجتماعي مع السلطان السياسي . إنها يتدخلان معاً في لحظة ما في فسحة الكتابة . هكذا نرى أنه في الوقت الذي ينتج فيه السلطان السياسي كتابته ، وفي الوقت الذي تنتج فيه القطاعات الاجتماعية المناقضة للسلطان كتابتها ، فإن هذه الكتابة الأخيرة تعاني ليس من ضغط السلطان السياسي الخصم وحده ، بل من ضغط السلطان الاجتماعي العام ، الذي يعبر عن عادات أو عقائد أو أعراف أو سلوكيات شائعة في أغلب المجتمع إن لم نقل في المجتمع كله . ولا يلغي هذه الحقيقة أن السلطان السياسي هو الذي يسود في المجتمع كله معتقداته وعاداته وأخلاقه ولغته وسلوكياته ، حتى تغدو عبر القرون ناموساً اجتماعياً عاماً .

نخلص من ذلك إلى أن الكتابة التي تعيننا تواجهه في الراهن العربي ضغط السلطان السياسي العربي القامع والمخلف . كما تواجه السلطان الاجتماعي العام ، الموروث والمضلل والمخلف والمقموع ، وأيضاً : القامع .

ولعل وعي هذا الأمر وتقليبه والتعمق فيه يقود إلى جديد في مثل هذه الأسئلة :
- كيف كانت علاقة الكتابة العربية بجسد العربي ؟ وكيف تبدو اليوم ؟
ما المطلوب من الكتابة هنا ؟ وكيف يتأتى ذلك ؟ .

- ماذا كان تأثير السلطانين السياسي والاجتماعي في البنية الفنية لتلك الكتابة ؟
- ماذا كان تأثير هذين السلطانين في منتج الكتابة كمواطن ؟ هل أفقر ذاتية المنتج ؟ عقد رؤاها ؟ باعد بينها وبين إطارها الاجتماعي .. ؟

٣- إن الوقائع المجسدة لمعاناة الكتابة العربية المتجرئة على المحرمات باتت من الوفرة والفجاجة بحيث لا يجد المرء نفسه في حاجة إلى أن يسوق بعضها هنا . على أن

نوعاً خاصاً من هذه الوقائع يستدعي وقفة ما ، لأنه يخص الكتابة المناهضة من الداخل إن صح التعبير ، إذ أن بعض هذه الكتابة أخذ ينظر في تجارب التعبيرات الاجتماعية والسياسية العربية في التغيير ، خلال الراهن والماضي القريب ، فإذا بهذا الشطر من الكتابة العربية المناهضة يجد نفسه أمام محرم آخر ، حيث يحظر النقد والانتقاد ، ولا يقبل إلا التمجيد ، وإن يكن لأبأس من الحيدة .

٤ - إن المناطق المحرمة على الكتابة العربية تزداد اتساعاً وتحصيناً ووعورة . ومن هذه المناطق ما طوبه السلطان السياسي ، وهي الأكثر خطورة ، ومنها ما طوبه السلطان الاجتماعي بمباركة - وأحياناً مزادة أو حيدة - السلطان السياسي . فالسلطان السياسي العربي يحرم على الكتابة أن تخترق تخوم سيادته ، والحقيقة تخوم مصالحه الجذرية . ومن ذلك مثلاً رموزه البشرية ، الممارسات الشخصية لهذه الرموز ، والممارسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية لمؤسساته وشبهها .

والسلطان الاجتماعي ، مباركا من السلطان السياسي ولغرض في نفس يعقوب ، يحرم على الكتابة أن تخترق تخوم الجسد العربي وحاجاته الروحية والمادية متمثلة خاصة في الجنس والمعتقد .

إن مباركة السلطان السياسي هنا ليست تعبيراً عن تمثيلة للقطاعات الشعبية المنتجة العريضة ، بل ركوب للموجة ، وتضليل لوعي هذه القطاعات ، وتكريس لما يخلفها ويعطل عافيتها الروحية والمادية ، ويساهم بالتالي في تأييد السلطان السياسي .

هكذا ترى هذا السلطان مثلاً يبدو أكثر غيرة وحاسة وأشد تطرفاً حين تتجرا الكتابة على تعبير جنسي ما أو مناوشة دينية ما ، على الرغم من أن السلطان السياسي قد يكون ملحداً أو متحرراً بنسبة أو أخرى من القيود الجسدية السائدة . وإذا كان السلطان الاجتماعي في مثل هذه الحالات لا يملك أكثر من رفض تلك الكتابة الوقحة والعزوف عنها والتشهير بها ، فإن السلطان السياسي سرعان ما يترجم هذا كله إلى

قرارات بالمنع أو التوقيف أو سوى ذلك من الإجراءات ، حسب خطورة الحالة ، وحسب حاجته لاستغلالها .

هنا نعود ثانية إلى بعض الكتاب العرب . ممن راح يتناول بعض التجارب التي عاشتها أحزاب معارضة ، وفئات وقطاعات اجتماعية مناوئة للسلطان السياسي . وفي ذلك التناول من الانتقاد ما فيه ، من موقع النقد الذاتي أو استيعاب التجارب واستخلاص الدروس ، فهذا هنا نرى السلطان السياسي يفض الطرف ، فيما يأتي الاعتراض من أوساط تلك الأحزاب أو الفئات أو القطاعات . وهي جزء من السلطان الاجتماعي المعقد والمتناقض والواسع .

إن السلطان السياسي يقف هنا موقف المتفرج ، إن لم نقل : الشامت ، محاولاً أيضاً توظيف الظاهرة لمصلحته ، في الوقت الذي تفوّت فيه المعنى الإيجابي للانتقاد تلك السلبية التي يقابل بها السلطان الاجتماعي هذه الظاهرة .

مثل هذا المناخ التحريمي العربي يقود في جملة ما يقود إلى ما يلي :

١ - تسليط بوق السلطان السياسي الذي يجيد التزلف إلى السلطان الاجتماعي والالتفاف عليه . وهذا التسليط يفعل فعله في الحياة الروحية للمجتمع . ويمكن ملاحظة هذا الأمر في السنوات الأخيرة على سبيل المثال في شيوع القصائد العمودية - ولا أقول الكلاسيكية - النافخة في بوق السلطان السياسي والمدغدة في الوقت نفسه للموروث الاجتماعي في الشعر ، وما يتأتى جراء ذلك من عرقلة لفعل الشعر الحديث في النسيج الاجتماعي فضلاً عن تضليل ذلك للرعي الجماعي وتزييفه له .

٢ - هذا المناخ التحريمي يحول بين الكتابة وبين الراهن . ولنضرب مثلاً برواية تطمح إلى إعادة إنتاج بعض جوانب المحيط المعاش بما فيه من تهريب أو رشوة أو قتل أو تجاوزات للقانون أو هدر للإنتاج أو نهب للثروات العامة أو اعتداء على حريات المواطنين ، إلى آخر ما يطفح به راهن الواقع العربي .

لسنا نتحدث عن الرواية التي قد تسمى الأمور والأشخاص بمسمياتها ، رغم أن ذلك معروف في تاريخ الأدب العربي والأدب كافة . فالوثائق المعالجة فنياً قدمت من الأعمال الخالدة ما قدمت . حديثنا هنا يعني رواية تبدل بأسماء المكان والأشخاص وقد تلعب بالزمان أيضاً ، وهي تخسر جراء ذلك فنياً ما تخسر ، ومع ذلك فهي لا تنجو من مغبة فعلها ابتداء من مستوى الجيران والأقرباء مثلاً إلى مستوى المحاكم العلنية والسرية .

هذه النقطة كما ترون تفتح الباب على عدة أمور أخرى لا مناص من أن نعرض لها وإن كان التعمق فيها يقتضي مقاماً آخر . ومن ذلك علاقة الأدب بالراهن . إذ أن ثمة من يروج إلى أن كل كتابة تمح من الراهن هي مناسباتية وعابرة ولاهثة خلف الأحداث وسطحية في نظرتها للواقع ، وأن الكتابة يجب أن تنتظر حتى ينجز الراهن ، ويغدو ماضياً ، قريباً أو بعيداً ليحق لها أن تتناوله ، وثمة من يروج أيضاً إلى أن البعد الوثائقي في الإنتاج الأدبي ينزع عنه أدبيته .

مثل هذا الادعاء ، يدحضه الإنتاج الأدبي العربي وغير العربي . ومثل هذا الادعاء يفوت فرصة ثمينة على الكتابة العربية ، إذ يحرمها من العيون الغزيرة المواردة التي يتشجر بها الراهن العربي . كما أن مثل هذا الادعاء يحرم الكتابة العربية من مغامرات فنية ملأى بالاحتمالات . ذلك أن المعالجة الفنية للراهن تستدعي في الغالب الحديد والتحديد ، ويكون على الكتابة هنا أن تواجه التحدي الفني إذ تواجه الأرض البكر ، المادة البكر ، مهما كانت الخبرات المتوارثة والمكتسبة .

٣ - يترتب على ما جاء في النقطة السابقة كما هو بارز في الكتابة العربية التي تعيننا ، لا كتابة السلاطين ، أن الكاتب إما أن يعزف عن الراهن . وإما أن يقبل عليه وجلاً ، متلجلجاً .

ليس مصادفة أن نرى القصة القصيرة تتراجع في الوقت الذي يكشف لها فيه الواقع العربي كل يوم عن كنوزه الثمينة والمغوية . وغير العvisية . من تشيخوف إلى

جيمس جويس على ما بينهما ، ألم يكن راهنهما نبع قصصهما القصيرة ؟ قد يقال : ولكن ذاك تشيخوف وذاك جويس ، وأنا أضيف دونما حاجة لتوكيد تقديري بلا حدود لفن هذين الفنانين أن الأمر ليس في تواضع موهبة هذا الكاتب أو ذاك أمام المثلين اللذين أضرب .

إنني أدعي أن الخلل في العلاقة بين القاصّ المخضرم أو الجديد وبين الواقع في راهنه قد آذى علاقته بفن القصة ، وليس الأمر لأن الرواية تحاصر القصة القصيرة مثلاً ، أو ليس الأمر كذلك على الأقل ، إنه العزوف أياً كان عن الراهن .

إن الكتابة العربية غير السلاطينية ، تبدو وهي تقبل على الراهن ، في مواجهة ذلك المناخ التحريمي الضاغط والمعقد ، تحتهد تارة في الترميز ، تارة في الإنشائية ، فتأتي الرموز قاصرة وفقيرة وغير مقنعة ، وتأتي اللغة مترهلة أو سكرى ، ومضللة (بالكسر) ، عكس ما يتوخى الكاتب والقارئ المعني بهذه الكتابة .

كما يقود ذلك المناخ التحريمي هذه الكتابة في أحيان أخرى إلى تسطيح المعالجة ، أو تغليب الشعارية ، أو ممارسة لعبة القط والفار مع الرقيب السياسي أو الاجتماعي .

ونخلص من ذلك إلى أن المناخ التحريمي يضغط على الكتابة غير السلاطينية باتجاه التدجين . والضغط هنا بألف لون ، كما أن التدجين بألف لون .

٤ - وهذا المناخ الموبوء يربك - إلى حد التعطيل - على مستوى آخر علاقة الكتاب ببعضهم ، داخل مؤسساتهم أو خارجها ، كما يربك ويعطل علاقة للكاتب بالقارئ ، وعلاقة القارئ بالكتابة . وهذا كله ما يؤدي في المحصلة لغة الحوار والعلاقات الديمقراطية فيما بين مرايا العملية الإبداعية المعنية / الكتابة وأقانيهما الثلاثة : الكاتب ، النص ، القارئ .

* * *

المألوف أن ينتقل الكلام بعد ذلك إلى بدائل ، إلى حلول واقتراحات . وهنا أود أن أشدد أولاً على أن ما سبق تلمسه لا يزال يحتاج إلى جهود أكبر وأعمق ، وبخاصة إلى درس الأمثلة العيانية حتى تكون الخطوة التالية نحو البدائل أو الحلول أو الاقتراحات أدق وأرسخ ، وفي حدودي التي أعرف أنها دانية ، ليس لدي ما أقدم في دعوى الخطوة التالية أكثر مما يلي :

١ - ليس للكاتب أن يلهو عن لعبة التدجين التي يمارسها المناخ التحريمي لحظة واحدة . إن السلطان السياسي والسلطان الاجتماعي بدرجة أدنى يبدعان كل يوم في تلك اللعبة ، وعلى الكاتب أن يبدع هو الآخر في هذه اللعبة / المحنة . ولعل البقطة المطلوبة تكون في أن يقبل الكاتب على الزاهر الزاخر ، أن يحيا الكاتب بالطول والعرض وللعمر حياته كموطن .

٢ - ومع ذلك أن لا يكون هاجس الكاتب في هذه المرحلة نشر كل ما يكتبه ، وبالتالي أن لا يكتب دوماً تحت وطأة لعبة التدجين والمناخ التحريمي الضاغط ، لا بأس من أن تمتلئ فترة أو أخرى بعض الأدراج بالمخطوطات المنتظرة ، ولا بأس من العودة إلى الأشكال البدائية لاتصال الكتابة بالقارئ ، قبل عهد المطبعة والمكتبة ، وليست هذه طهرانية ، ولا دعوة متطرفة ومزاودة . فمن المفهوم جيداً أن مثل الكاتب الذي نخطب هنا ليس مطالباً بأن يتحرر ، ولا أن يحيا عقدة الشهادة ، ولا أن يكون المشجب الذي يعلق عليه القارئ أحلامه المنكسرة وغير المنكسرة . من المفهوم جيداً هنا أن للكاتب أن يسعى بألف سبيل وسبيل ، يكتب ويتصل تهرباً بالقارئ ، ينشر عبر هذه القناة أو تلك ، رسمية كانت أو غير رسمية ، يمشي على الصراط المستقيم تارة ، يقطع شعرة معاوية تارة أخرى ، للكاتب ، بل عليه أن يخوض في ذلك كله أو بعضه ، وما ألح عليه هنا فقط هو احتمال وأخذ شبه غائب من احتمالات عديدة ، متنوعة وقد تكون متناقضة .

٣ - وعلى مستوى آخر يبدو لي من الأهمية بمكان أن يكون التشديد قوياً في هذه المرحلة على لغة الحوار والعلاقات الديمقراطية فيما بين الكتاب المعنيين بهذا الكلام ، وفيما بين أولاء الكتاب والقراء المعنيين بهم . ولعلي لا أكون مريض الخيال إن ذهبت إلى أن يوسع القراء أن يلعبوا دوراً إيجابياً هاماً في هذا الصدد . لقد راج بين ظهرانينا قارئ معني بحكم تكوينه وموقعه بالكتابة غير السلاطينية . ولكنك ترى مثل هذا القارئ لا هم له إلا أن يتسقط عثرات هذه الكتابة ، ليغالي فيها ويجعلها كبيرة الكبائر ، فهو يرسل الأحكام القاطعة جزافاً ، ويخلط بين الكاتب وكتابه خلطاً عشوائياً ، وتتنازعه في علاقته بالكاتب أو بكتابة الكاتب العصبوية الحزبية أو الشللية الثقافية وبالمقابل ترى مثل هذا القارئ يتبنى تبنياً أعمى كاتباً ما أو كتابة ما ، فلا يعود يتبصر فيما يأتيه . ولا يؤدي نفسه وحده بذلك ، بل يحرم ذلك الكاتب وتلك الكتابة من ضرورة تبصر القارئ فيها وانتقاده لها وتواصله غير الأحادي الخط معها ، سواء أكان هذا الخط الأحادي سالباً أم العكس .

* * *

إنني أدرك أن ما تقدم ليس أكثر من ملامسة لمسألة شائكة . ملامسة تختلط فيها النفثة بالتفكير والتذكر ، والحث على المتابعة أيضاً .



الفصل الثاني

في جدل الأدب والثورة

مالذي بوسع المرء أن يضيفه إلى ما اجتمع حتى اليوم من حديث الأدب والثورة ، سواء من موروث التجربة العالمية أم العربية ، وبخاصة في العقود الأخيرة ، حيث تفرع هذا الحديث وقيل فيه وأعيد ، وهو يبدو سنة بعد أخرى ، كأنما يفارق أبعد فأبعد واقع الأمر العربي ؟

مفاهيم شتى ينطوي عليها هذا الحديث ، من علاقة الأدب بالسياسة والأدب بالسياسي ، إلى إيديولوجيا الأدب ، إلى التحزب في الأدب ، وشعبية الأدب ، إلى استقلاليتة ومسئوليته الاجتماعية وسوى ذلك مما بات معروفاً جداً ، دون أن يعني ذلك أن القول فيه قد نضج أو استوفى ، أو قارب .

هكذا تبرز إشكالية تساكُن المفاهيم في هذا الحديث مقترنة بمناخ الخيبة والفجعة والقنوط ، فكيف للمرء أن يعود إلى الحديث زاعماً الإضافة ؟

لنعاين مثلاً ماذا تعني كلمة الثورة في أواخر الثمانينات العربية : فهي أولاً تستدعي الدلالة على الكسر العنفي الذي شهده هذا البلد العربي أو ذاك ضد الاستعمار : الثورة التي حققت الاستقلال .

وهي أيضاً تستدعي الدلالة على الكسر العنفي - ومنه الانقلاب العسكري - الذي شهدته عدة بلدان عربية ضد هيمنة طبقة أو فئات اجتماعية ، بغية التحديث والعدالة ، وهنا تبرز أيضاً إزاحة هيمنة فصيل لفصيل من السلطة الناجمة عن ذلك .

وكلمة الثورة باتت تستدعي اليوم الدلالة في بلدان عربية أخرى على تحقيق أسرع وأقصى ما يمكن من اقتفاء البناء الاقتصادي والعمراي الذي حققه الغرب غير الاشتراكي خاصة .

كما أن للكلمة دلالتها في خطاب المعارضات العربية كافة على سعيها لكسر من تعارض معارضة بنوية ، أو جزئية .

وكما هو معلوم ، فقد جرى الحديث عالياً في العقود الثلاثة المنصرمة على الثورة في الأدب ، أيضاً ، كما ساقى شتى الدعوات الحداثية ، من خارج المؤسسة الحاكمة ، ومن داخلها ، أو داخل بعضها أحياناً .

ماذا يترتب على ذلك من حديث الأدب والثورة اليوم ؟ هل يكفي تشخيص تساكُن المفاهيم المتنوعة أيضاً ؟

لعل النظر النقدي في سائر ما كان من هذا الحديث ، أن يكون عتبة أيّ جديد فيه ، على ضوء ما اجتمع لنا في أواخر الثمانينات العربية . وعلى هدي من هذا النظر ، وابتغاء له ، اخترت هنا أن أعود إلى عيّنات مما ساقه خلال السنوات الأخيرة عدد من الكتاب ، وإلى بعض من أهم النصوص الجديدة ، مسائلاً أولاً عن علاقات جديدة في جدل الأدب والثورة . وما سيلي ذلك من استقراء لعلاقات أخرى ، بفعل معايشة الحركة الأدبية العربية والتأمل فيها ، محكّوم ، شأن العودة إلى العينات ، بالجهد الفردي وفسحة القول المحدود . فهذه المحاولة تتوخى لهجة جديدة للقول في أمر الأدب والثورة ، لا تقف عند المحفوظ المكرور مهما يكن الأساس الضروري فيه ، فاللهجة المنشودة لا تجب ما قبلها بضربة قلم ، وأنّ لها ذلك ، وإنما هي تلحّ على التبصّر في الإنتاج الأدبي نفسه ، في أولاء المواطنين الممارسين للأدب ، فيما تسفر عنه هذه الممارسة في ظرف عربي محدد ، بات منذ سنين أشبه حقاً بعنق الزجاجة .



أما العودة الى ما ساقه عدد من الكتاب ، فقد اختارت الحالة الجزائرية في حدود ما تيسر لي . ذلك ان هذه الحالة تلخص أنموذجياً العديد والأهم من جوانب

حديث الأدب والثورة . فالفعل الاستعماري والتحريري واللغوي والديني ، وفعل التخلّف والمثاقفة والمؤسّساتية وسواها مما يفعل بالأدب أي فعل ، كل ذلك يجتمع في حالة كالحالة الجزائرية ، وغالباً على نحوٍ أتموذجي . من هنا لا يبدو مصادفة أن تكون جدلية الأدب والثورة حاضرة في هذا الذي سنعرض له من حديث الجماهرة الأساسية من الكتاب الجزائريين^(١) .

١ - يلاحظ أولاً أن السنوات التي أعقبت الاستقلال عام ١٩٦٢ لم تكن ناشطة أدبياً ، كما كانت خارج الأدب . لقد تأخر الأمر قليلاً ريثما تهيأت نسبياً للمجتمع أسبابه الجديدة اثر الحرب التحريرية والليل الاستعماري المديد البالغ الحلّكة . هكذا جاءت الولادة الجديدة للأدب في مناخ الهزيمة الجزائرية عام ١٩٦٧ والتي كانت بالغة الفعل ، ليس في البلدان المتاخمة لساحة الصراع العربي الاسرائيلي وحسب ، بل في البلدان العربية كافة .

وعلى الرغم من أن المقارنة ستكون ظالمة ، إلّا أنّه يبدو لي أنه قد يكون من المفيد أن نستحضر هنا السنوات القليلة التي أعقبت ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ في الاتحاد السوفياتي ، والتي شهدت نشاطاً حثيثاً في الإنتاج الأدبي ، والمساهمة الأدبية في الصراع الاجتماعي ، وتهيئة الأسباب الجديدة للمجتمع . ففي هذه الفترة علت وتنوعت الأصوات جميعاً ، ما عدا الصوت المعادي للثورة وفي هذه الفترة قامت كما هو معروف تنظيمات ثقافية شتى ودور نشر عديدة وسوى ذلك من أشكال ممارسة الأديب والمثقف لمواطنيته ، دون أن يكون ذلك دوماً صادراً عن / أو متفقاً للدولة والحزب . وقد صدر أول بيان للحزب عن الأدب عام ١٩٢٥ ، كما أن اتحاد الكتاب قد تأسس عام ١٩٣٢ ، وبعد ذلك بعامين كان اعلان الواقعية الاشتراكية .

(١) لقد جاء هذا الحديث منذ سنوات قليلة جواباً على أسئلة الصحافي والأديب اللبناني أحمد فرحات وهو عيّنة مغرية لمثل محاولتنا هنا ، ولكنه بمعزل عن ذلك ، وخلاف ما يبدو عليه للوهلة الاولى كنشاط صحافي أدبي ، قد أسفر عن الكثير مما يعني جدلية الأدب والثورة اليوم . انظر كتاب : أصوات ثقافية من المغرب العربي ، الدار العالمية ، بيروت ١٩٨٤ وقد استقينا منه سائر المقتطفات في هذه الفقرة .

١. في الجزائر سوف يكون الانتظار قليلاً لتبرز التخوم بين أدب ما قبل الاستقلال وما بعده. وفي هذا الذي تلا يبدو أيضاً التمييز بين ما يسميه محمد صالح حرز الله بتيار الثورة التحريرية، حيث يغلب الإنشاء والخطابية والتقليدية في الأشكال، وبين التيار الآخر، الجديد، الشاب. وفي هذا التيار ثمة من بدأ من قبل ضمن التيار التحريري، وتابع من بعد ضمن التيار الجديد، مثل بن هدوقة والطاهر وطار، فيما ظل أقران أولاء في حدود تيارهم، مثل عبد الله الركيبي وأبو القاسم خمار وصالح خباشه ومحمد صالح صديق..

٢. ليس للمرء أن يغفل البتة عن المسألة اللغوية في الحالة الجزائرية. فبعد ربع قرن من الاستقلال لا زال لأمر الكتابة بالفرنسية إشكالاته، وإن باتت سوى ما كانت عليه. ويهمني في هذا السياق أن أسجل ما قاله الطاهر وطار في هذا الصدد: «لقد كان أدب الخمسينات - باللغة الفرنسية - أدباً وطنياً له حظ التعامل مع العواطف الوطنية المشبوبة. أما أدب الستينات والسبعينات ومنه الأدب الجزائري بالعربية، فهو من ناحية يؤسس إبداعه، ومن ناحية أخرى يتعامل مع الواقع، باستنطاقه ومناقشته وتحليله. وأنا شخصياً أتساءل دائماً: لماذا لم يبرز الأدب الاشتراكي في الجزائر إلا مع الكتابة باللغة العربية؟».

٣. هذا القول، فضلاً عن أنه ينم عن موقف وطني وديمقراطي من أمر الكتابة بالفرنسية، ينقلنا بعد التقطتين الممهدتين السابقتين إلى (زبدة الحديث)، إلى هذا الأدب الذي يؤسس، إلى اللون الاشتراكي فيه. وهنا نرى الهموم التي شغلت جلّ الأدب إبان انطلاقته، من (فتوحات الثورة الزراعية) كما يعبر بوشفيرات عبد العزيز، إلى البيروقراطية والانتهازية وسائر معوقات محاولة البناء الاشتراكي أو التحول الاشتراكي كما يعبر محمد صالح حرز الله مضيفاً: «هذه المضامين والأفكار الجديدة كانت بعيدة كل البعد عن اهتمامات الأجيال السابقة التي كانت محصورة في مقاومة الاحتلال في نطاق فكري محدود». ولا ينسى حرز الله أن يذكر أيضاً الهجرة من الريف، والهجرة من الوطن، والمرأة، والهزيمة الجزائرية ١٩٦٧ والتحالف الرجعي الامبريالي. وهذا ما يذهب إليه أيضاً خلاصي الجليلي.

هي مرحلة جديدة اذن ، لم يكن ثمة مناصم معها أمام الأديب إلا أن يحاول الخروج من إصار القصيدة التقليدية ، من إصار النثر القديم في القصص . . مرحلة استدعت حلولاً فنية خارج السائد والموروث . مرحلة باتت معها على سبيل المثال الأنصع ثلاثية محمد ديب تغدو ماضياً . وعلى الرغم من قرب العهد ، وتواشج الماضي مع الحاضر ، إلا أنه يظل ماضياً ، وبروح ينأى فيما يحث الحاضر الخطى نحو مستقبل ما . وخلال أقل من عقدين يكون الكثير . وبعد أقل من عقدين ينطلق أيضاً صوت كصوت مرزاق بقطاش «كل ثورة في العالم أنتجت وتنتج أديها . كل حدث عظيم له ابداعه العظيم ، ومع ذلك فإننا في الجزائر لم ننتج بعد أديباً في مستوى ثورتنا العظيمة» . وفيما يرى بقطاش في ثلاثية محمد ديب ونجمة كاتب ياسين خطاباً متميزاً لإرهاصات الثورة ، يضيق بالتقصير في الخطاب الذي تلا . وبقطاش يعول على الأدب في المآل العربي الفاجع اليوم . فهو يرى الأدب ، بعد فشل السياسات العربية ، الصورة الأصدق للتعبير عن مستوى حالنا الاجتماعي والحضاري في العالم ، كما يراه السلاح الأقدر في معركة التحدي الحضاري التي نواجه . ولئن كان هذا الكلام - وسواء مما رأينا وسنرى لغير بقطاش - يستدعي الكثير ، إلا أننا لن نعرض هنا إلا الى ما يتصل من ذلك بغرضنا مباشرة .

إن بقطاش يعبر دفعة واحدة عن الفجيجة بالمآل الثاني العربي ، الأدبي والسياسي ، ويلج جزاء ذلك على المثال الأدبي والسياسي ، وهو إلحاح طلما عبر عنه الأدباء في اللحظات التي يفارق فيها الواقع المثال .

٤ - على أن آخرين يذهبون مذهباً مدققاً آخر في هذا الذي أسفرت عنه فترة قصيرة زاخرة - أقل من عقدين - توجز الحالة العربية ببلاغة .

فهذا بوشفيرات لا ينفي أهمية أن يكتب جيل ما بعد الاستقلال عن الثورة التحريرية ، استناداً إلى تنف الذاكرة والأشرطة الوثائقية الأصلية وما إلى ذلك . لكنه لا يرى أن يطالب هذا الجيل بالكتابة عن أحداث تلك الثورة ، بل عن امتداداتها والتحويلات التي أحدثتها لصالح الشعب .

ويذهب عمار بلحسن خطوة أبعد حين يؤكد على أن مادة وحركة الوعي الفني والسياسي واحدة ، ثم يقول : «نحن لسنا بحاجة إلى توافقين في مسيرتنا الأدبية الحضارية . مثل هؤلاء قد يصلحون لغير مجال الأدب . فالأدب الحقيقي هو الذي ينطلق من الذات ولا يهاب الاصطدام السطحي أو العميق بالواقع وصولاً إلى طرح رؤى مستقبلية . الأديب الجيد هو الذي يتجاوز المراحل ويكون عرافاً ، نبياً ، ساحراً (. . .) لقد انتهى زمن الصراخ الحماسي المسمى أدباً . . انتهى زمن الشعارات والمحاكاة والمحاكاة وحل محله زمن الحساسية الجديدة . . زمن الاختلاف في المنطلق والتوجهات . . زمن الفهم الأصولي للقوانين المتحركة للصراع الانساني سياسياً وإبداعياً وعلى مختلف الوجوه» .

ويلتفت عمار بلحسن إلى ما أفاده الأدب جراء المكاسب الديمقراطية . ومن ذلك طبيعة معالجة القصة في الجزائر لما هو محرم أو شبه محرم ، خاصة في أقطار عربية أخرى ، إن طبيعة المعالجة تغدو أمراً آخر على مستوى الفن حين يتخفف من ضغط المحرم ، فتنتفع للأساليب والأشكال إمكانات أخرى ، وتتوفر للرؤية كذلك تاريخية أكبر وأدق .

على أن بلحسن يبالغ من ناحية أخرى حين يذهب إلى أن الكتابة المتعاطفة مع المهام الوطنية تسيء إلى الأدب والقضية معاً . فمثل هذه الإطلاقية تغلظ شطراً مهماً من الانتاج الأدبي ، إذ العلة ليست في التعاطف بل في كيفية تجسيده فنياً .

إن جراءة شطر من الانتاج الأدبي في الجزائر على المحرم الجنسي مثلاً ليست بأمر غير ذي بال . فحين نرى في رواية بن هدوقة (نهاية الأمس) ثلاثة نماذج للعملية الجنسية ، أو حين نرى في رواية بوجدرة (التفكك) ثلاثة نماذج أيضاً للحياة الجنسية ، أو حين نرى شخصيات الزاوي أمين في روايته (سهيل الجسد) . . . فإننا ينبغي أن نعني بهذه البرهة التعبيرية التي توفر للكاتب أن يخلق بشراً من لحم ودم في فنه ، وليس هيكلاً عظيماً . هذه البرهة التي توفر إمكانية أكبر لتكوين الشخصية الروائية وإيقاع المجتمع الروائي ومرجعياته ، كما توفر لرؤية الكاتب في مثل المناخ العربي

السائد مزيداً من الغنى والعمق ، وتدفع بمسئوليته الاجتماعية إلى مدى أبعد ومتخفف من الزيف والجبن والرياء .

لقد تجملت برهة الجسد بشتى حاجاته وحالاته في شطر كبير وهام من موروثنا الأدبي وغير الأدبي ، من الجاحظ إلى التوحيدي إلى الأصفهاني إلى سواهم . . . مما يغيبه اليوم أدعياء التعلق بذلك الموروث ، ضمن محاولة كبح انطلاقه المواطن بجماعه ، جسداً وفكراً ، إنساناً . وإنما أستطرد الى ذلك لأنني شهدت في صيف ١٩٨٥ في لقاء مع واحد من أصحاب شأن الكتاب العربي في الجزائر ، وكانت قد وصلت إليه للتو من المطبعة رواية لرشيد بوجدرة ، فرماها قرفاً مطلقاً السباب على مثل هذا الأدب الوقح ، لاعناً الظروف التي تسمح بطباعة مثل كتابة بوجدرة . رغم ذلك ، فإن كتابة بوجدرة تنتشر في الجزائر ، وهذا أمر جدير بالاعتبار .

٥ - في نقلة أو حركة أخرى من هذا الحديث الجزائري نرى كيف يُشخص الراهن العربي وموقف المثقف / الأديب إزاءه ، وذلك من خلال هذا الذي يسوقه الطاهر عيشة والعربي الزبيري . أما الأول فيقول : «إن مواطننا في أغلب الأقطار العربية ، عبارة عن رقم بشري ، يأكل ويشرب ، ينام ويشكر الله ويمثله على الأرض . ولا يحق له أن يفكر بأمر يخالف إرادة هذا الممثل الكبير . هل من المعقول أن ننتصر بمواطن من هذا النوع ؟» .

ويقول عيشة أيضاً : «إن انعدام الديمقراطية - إلا في الخطب والأغاني والاذاعات والصحف الرسمية طبعاً - هو أخطر مشكل يواجه الإنسان العربي اليوم . إنه بمثابة معادل موضوعي لوجوده الكياني أو عدمه» . وفي خطوة أخرى مما يرسم الطاهر عيشة تطلع نتائج زمن النفط العربي : «إنسان استهلاكي تواكلي . أراض زراعية بلا زراعة . مصانع لا تنتج . جيوش بيروقراطية لا جدوى من وجودها . قمع . إغراء أصحاب الضائكر والطاقات على ترك أقطارهم والخضوع لسحر النفط . . . الخ» .

في هذا التشخيص الكاوي والحار الذي لا يقلل من مصداقيته ما يضيح به من وجع ومرارة وقتامة مطبقة ، أين يبدو الأدب ؟

الطاهر عيشة يسخر من الشعراء الذين يتغنون بجهال أرضنا الخضراء ، فيما الأمر على ما هو عليه . أما العربي الزبيري فيرى المثقف في الجزائر وفي الوطن العربي عامة راضياً بدوره في مؤخرة الركب ، لاهثاً خلف القرارات ، ويشبه الأمر بما كان مع أدباء القصور .

كلاهما ، الزبيري وعيشة ، لا يرى في الراهن فاعلية تذكر للأدب والأديب ، وإن كان من الجلي أن الفاعلية المفتقدة ليست واحدة لديهما . كما أن دعوى الديمقراطية التي يتناولان ليست واحدة . فالعربي الزبيري يقول في مقام آخر تحت عنوان (أدب السلطة وسلطة الأدب)^(١) : «هناك من يزعم بأن الكاتب التقدمي هو الذي يتعد عن السلطة بابتعاده عن الوفاء ، ويجند قلمه ضدها . ومن البديهي أن هذا الزعم لا يركز على أي منطق ، لأنه يهمل كون كثير من الأنظمة ثورية تعمل لفائدة الجماهير الشعبية ، ومن ثمة ، فإن الابتعاد عنها سرعان ما يتحول إلى مناهضة للثورة» .

وفي المقام نفسه نقرأ للزبيري في الحلقة الثالثة من دراسته (الغزو الثقافي في الجزائر ١٩٦٢ - ١٩٨٢) : «لقد أصبح موضحة أن يتحدث الشباب في رحاب الجامعات أو في النوادي والمقاهي والمكتبات على اختلاف مستوياتها عن أزمة الديمقراطية . ويعزو جل المثقفين تدهور الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية في البلدان المتخلفة إلى انعدام الديمقراطية .

وبما أن الأغلبية تحرص دائماً على عدم الظهور في زي المناهض للديمقراطية ، فإننا لا نكاد نجد من يستفسر علمياً وبشجاعة عن نوع الديمقراطية التي يجب أن تضمن ممارستها في المجتمعات المضطهدة ، لكي تتمكن من الخروج من دائرة التخلف» .

من الحق أن هجس الإنتاج الأدبي العربي بالديمقراطية يتفاقم ، ومثل ذلك تتفاقم شكوى ذلك المواطن المنتج للأدب خارج إنتاجه أيضاً . ومن الحق أن هذا

(١) مجلة الرؤيا ، العدد ٥ عام ١٩٨٤ .

التفاهم لا يترافق مع الاجتهاد في تحديد تخوم الديمقراطية المنشود ، . ولكن هل هذه مهمة الأدب ؟ وإلى أي حد هو قادر على ذلك ؟ أليس بحسبه أن يرسم ما هو ليس بديمقراطية مثلاً ، وتحديد ما هو ليس بالشيء ، أليس خطوة في سبيل تحديده ؟ أليس بحسب الأدب أن يجسد الشكوى من فقدان الديمقراطية واللوان عليها والمعاناة من أجلها ، وعبر ذلك تروح تتلامح شيات وإرهاصات وتأملات وأفكار ، تعين عملية بناء الديمقراطية في المجتمع ، خارج الإنتاج الأدبي ، وحيث يكون للأديب كمواطن آخر أيضاً ، مساهمة أخرى أيضاً ، ولكنها ليست عين مساهمته في انتاجه الأدبي ؟

على ضوء هذه التساؤلات نرى الانتاج الأدبي العربي المعانق للديمقراطية المهدورة يلوب على الحد الأدنى من مدنية المجتمع وحقوق الاجتماع البشري ، من القبلية إلى الاعتقاد إلى النشر إلى سائر تفاصيل الحياة . وهذا الانتاج يصلب عوداً ويتقدم أبعد فأبعد عن الحدود الدنيا لما يرتجى منه في معركة الديمقراطية . وبالطبع ، فذلك لا يعني أن نغفل عن العديد من الأدباء الذين اختاروا سببلاً أهون ، إذا لم يكونوا منحازين إلى قاع الديمقراطية . كما أن ذلك لا يعني أن نغفل عن الطفق المتعاضم في الانتاج الأدبي العربي مما يزور الوعي ويذكي القمع ، سواء عبر نفخه في بوق قاع الديمقراطية أم في إشاعته سائر ما يعرقل النزوع والسعي الديمقراطي من تزيف أو تئيس أو عدمية أو استهلاك ثقافي أو ظلامية فكرية أو غريزية إلى آخر تلك العراقيل التي تكاد تبدو بلا نهاية .

على ضوء التساؤلات السابقة علينا أن نرى في إنضاج الأدب ، من قوام القصيدة إلى عالم الرواية . . علامة على ممارسة الكاتب لمواطنيته ونهوضه ببعض عبء الديمقراطية .

وثمة قبل ذلك وبعده تلك العلامة التي يرسمها عشرات إن لم نقل مئات الأدباء العرب من الرازحين في السجون أو الذين قضوا فيها أو الذين تتقاذفهم في منافيهم بقاع الأرض ومثلهم مئات إن لم نقل آلاف النصوص التي تعاني مثل مبدعيها . وهذا كله ، أليس من جديد الحديث العربي في جدلية الأدب والثورة ؟



قبل أن تنتقل من حديث الأدباء إلى حديث النصوص قد يكون من المفيد بلورة النقاط التالية إستناداً إلى ما تقدم :

* في معاناة ، أدب وليد ، أدب غرض ، تبرز إشكالات جمة ، من اللغة إلى الثقافة ، من المحرمات إلى أولوية الموقف النقدي والفكر النقدي ، من الإلحاح على المسؤولية الاجتماعية إلى الإلحاح على الديمقراطية إلى سوى ذلك مما ترتب على قيام حالة اجتماعية جديدة .

* وقد برز فيما تقدم الحرص المعلن أو المبطن على ترك مسافة ما بين الأدب وبين التعبير المؤسسي السياسي والاجتماعي السائد . حرص لا يفرط بالمكاسب الديمقراطية ، ويتجاوز الترجيع الشعاري ، ويسعى لبلورة المسؤولية الاجتماعية للأدب على نحو جديد ، تتمايز فيه التخوم بين الأدبي والسياسي .

* ونشير هنا إلى أمرين في الرواية والمسرح :
ففي الرواية تضغط محاولة التأرخة الروائية لهذه المسافة التي تلت الاستقلال وهي لا تتجاوز ربع القرن . وهو ضغط متلبس بالشهادة على الراهن . فالمسافة الزمنية لا تكاد تفسح للتأرخة وحدها .

مقابل ذلك نلاحظ في سورية خلال السنوات الأخيرة أن الرواية أخذت تمعن في التفاتها إلى المفاصل والعقود الممتدة حتى مطلع هذا القرن . فهل استدعى ذلك ضغط الراهن وآخر الشهادة الروائية عليه لصالح التأرخة ؟ هل استدعى ذلك الالتفاتة إلى جذر الراهن في هذه الفترة أو تلك من الماضي ؟

لقد مرت بنا كلمة بوشفيرات ، وأمانا روايات بن هدوقة وواسيني الأعرج وسواهما . . وفي سورية تبرز أعمال هاني الراهب ويوسف المحمود وسواهما ، وفي حدود علمي ثمة مخطوطات هامة من هذا القبيل سوف تظهر خلال المستقبل القريب . وأحسب أنّ عليّ أن أنوّه في هذا الصدد بمحاولة حيدر حيدر من سورية القيام بتأرخة روائية مما يحاوله الكاتب الجزائري وذلك في روايته (وليمة لأعشاب

البحر التي تؤبن مرحلة عربية بكاملها من خلال ذلك البناء الروائي المترامي فيما بين الجزائر والعراق .

هذا عن الرواية . وأما في المسرح ، فيحضرني ما يسوقه بعض المسرحيين حول تراجع المسرح الجزائري أو مرواحته . إن مصطفى الكاتب يعلل ذلك بالمعطيات السياسية الجديدة من جهة ، وسيادة مفهوم خاطيء للمسرح الملترزم من جهة أخرى . ويذهب الكاتب إلى أن النصوص المسرحية قد تحولت مع هذا المفهوم إلى شعارات برانية تفتقر إلى الفهم الابداعي الخاص للفن المسرحي . يقول : «المسرح فن قبل أي شيء آخر ويتطور هذا الفن تتطور رسالته الاجتماعية والفكرية» . ومن المهم - والطريف أيضاً - أن نرى مخلوف بوكروح وهو يؤكد تلك الأسباب لحالة المسرح الجزائري ، يقول معلقاً بعد قرابة العقدين على بيان المسرح الوطني الصادر عام ١٩٦٣ «على العموم أنا لا أميل إلى لعبة الإسقاطات المباشرة على الإبداع . الإبداع لا يوجه بقرارات ولا بمانيفستو من هنا أو هناك . لكنني احترم الغاية من جراء هكذا كلام في بلاد خارجة لتوها من أظلم كابوس استعماري عرفه التاريخ البشري» .

* لقد كانت اللامركزية معطى إدارياً وسياسياً جديداً دفع مع سواء بالقول السابق في المسرح . وهذا يقودنا إلى شكوى الكاتب الجزائري من أمر النشر والتوزيع . هذه الشكوى التي يشاركه فيها الكاتب العربي بعامه ، نراها تطرد كلما أطردت الإمكانات المؤسساتية التي يفترض فيها أن تساعد على عكس ذلك .

لم يكن أمر الأدب معنياً من قبل كما هو في هذه المرحلة بمسألة الانتاجية ، بوضع الكاتب كمنتج ، بوضع انتاجه ، بالقارئ الذي يتلقى هذا الانتاج . وهذه المسألة تتصل في حالتنا أو يتفرع عنها أمر الرقيب العربي العتيد ، الجمارك ، التصدير ، الاستيراد ، لجان القراءة ، محو الأمية ، بيروقراطية المؤسسات العامة المعنية ، المسخ الرأسمالي في المؤسسات الخاصة المعنية ، العملة الصعبة ، غلاء الكتاب . . أجل إن هذا كله في صلب المسألة مثلما أن صلبها النظري في أطروحات بنيامين أو مارشري مما يتصل بالنص والمبدع وبالمتلقي .

وحضور ذلك في هذا السياق ضروري اليوم جداً . وهو ليس استطراداً متباعداً عن جدلية الأدب والثورة ، إلا حين تكون فقط محفوظات شعارية وخلاصات نظرية مقدسة ومتوارثة ، تأنف من الغوص في العياني والتأثر به كما التأثير فيه .

لقد تسنى لي أن أجتمع إلى واحد من مسؤولي أمر الكتاب العربي في الجزائر صيف ١٩٨٧ ، وكان في جملة ما أوضحه لي من مبررات تحديد استيراد الكتاب العربي ، أن ذكر الاعتماد على الذات وضغط الاستيراد والأزمة الاقتصادية العالمية . . . وأيضاً الاكتفاء من الكتب الأدبية أو كتب العلوم الاجتماعية والانسانية ، وجعل الأولوية للكتاب التكنولوجي . وكنت قبل ذلك بأيام قد استمعت إلى حديث مماثل إلى درجة تطابق العديد من التفاصيل ، في تونس من بعض القائمين على أمر الكتاب ، خلال دورة ١٩٨٧ لمعرض الكتاب .

حسناً : أليس لهذا الكلام الذي هو قرار أيضاً ، من صلة بجدلية الأدب والثورة ؟

نأتي الآن إلى بعض النصوص . وأولها رواية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) والتي ظهر جزؤها الأول (التيه) عام ١٩٨٤ ، وجزؤها الثاني (الأخدود) عام ١٩٨٥ ، وينتظر ظهور جزؤها الثالث (تقاسيم الليل والنهار) قريباً ، وقد يكون ثمة جزء رابع كما يؤكد الكاتب .

إنها المرة الأولى التي يقدم فيها كاتب عربي رواية بمثل هذا الحجم . وكلمة الحجم لا تعني هنا فقط آلاف الصفحات ومئات الآلاف من الكلمات ، ولا الأجزاء الثلاثية أو الرباعية . . بل تعني بناء الكاتب لهذا العالم الروائي الممتد زمانياً ، ومكانيّاً ، الموار بمئات من البشر والعلاقات والصراعات والمهموم والأطروحات والأحداث المصيرية .

ولئن كان الكاتب قد وضع جغرافية خاصة بروايته ، فإن الخطاب العربي لهذه الجغرافية ليس بحاجة إلى شرح أو تأويل . كما أن الدلالة العالمية على ماهو (عالمالثاني) في هذه الرواية لها من الجلاء والقوة ما يكفيها .

كيف جرى الانتقال العربي من البداوة إلى حضارة النفط ؟ وكيف تفاعل
التخلف مع الفعل الاستعماري في بنى المجتمع ؟

هذا تلخيص (جائر بلا ريب) كأي تلخيص للسؤال المركزي في ملحمة مدن
الملح . سؤال يفتح على العمل والثروة والحكم والحب والدين والموت والقتل والتدمير
النفسي وموت القيم ونهوض القيم والصلة بالعالم ، سؤال يتصل بصناعة التاريخ ،
بالتخلف والتنمية والحضارة ، بالذات وبالأخر . . . وفي الكثير من هذا الذي يتصل
به السؤال يمكن لباحث أو مجموعة من الباحثين أن يضيفوا الكثير ، وقد جرى بعض
ذلك في النفط والبداوة والقيم والنهب . . . ولعل ذلك أن يكون أوفى ميدانياً ورقمياً
من الرواية . لكن عبد الرحمن منيف وحده من يستطيع كروائي بامتياز أن يقدم
(حياة) السؤال . وفي حياة السؤال مقدماته وإجاباته أو بعضها ، وسؤال آخر منه
يولد .

هكذا شيد منيف معمارية روائية عربية هي أيضاً معمارية روائية عالمية ، مثلها
مثل الشوامخ في تاريخ الرواية وحاضرها ، بدءاً من طريقة السرد التي اجترح ، إلى
طريقة نسج علاقات مجتمع مدنه الملحية ، إلى نوعية ذلك النسيج ، إلى آخر معالم
البنيان الذي قدم ، مما يؤهله لما نزع من مكانة ، ويجعله ثورة في الرواية العربية .

ولكن ، هل المطلوب ثورة في الرواية ؟ أم رواية للثورة ؟
تلك هي الصياغة القديمة للسؤال في مثل هذا الصدد . ومن حسن الحظ أنها لم
تعد الصياغة السائدة .

ثورة في الرواية ؟ حسناً ، ثمة من يزاود على هذا القول ويرى فيه نزوعاً
نخبوياً ، نكوصاً عن ثورة الأدب واجتماعيته ، لوثة للبورجوازية الصغيرة . .
فالمطلوب هو رواية عن الثورة القائمة أو المنشودة أو التي كانت . ولقد فات أوان مثل
هذه المزاودة .

- فمن جهة أولى ثمة المآل العربي الثماني لما تقدمه منذ أواسط القرن خاصة ، من محاولات الكسر العنفي الاستقلالي الجماهيري ، أو الانقلابي . . وثمة وثمة ، مما وصل بالمواطن العربي إلى مارسه الطاهر عيشه ، إلى التهميش والجوع ، وكذلك ماوصل بالأرض إلى التفتيت والتمويت ، مما بدا معه الأمر عملية تدمير للمجتمع وتخليد للماليك الجدد .

من جهة أخرى ، وفي الآن نفسه ، كان للأدب مساره المعقد والمتعثر من أجل قوام أكثر استواء ، أكثر وعياً لذاته ، لموروثه ، وللأدب العالمي ، ولموقعه في دنياه . هكذا كان ما كان خلال عدة عقود في القصة والرواية والقصيدة والمسرح والنقد الأدبي أيضاً .

ولا ريب أنه كان في ذلك ، ولازال ، وسوف يبقى إلى أمل لا يبدو قريباً ، التواءات وتعرجات أقلها ما يقال في أزمة الشعر منذ السبعينات . ولكن من يستطيع أن ينكر اليوم ما تحقق على يد أدونيس أو عمود درويش ؟ من يستطيع أن ينكر ما تحقق على يد الطاهر وطار أو صنع الله إبراهيم ، جابر عصفور أو يحيى العيد ؟ من يستطيع أن ينكر ما تحقق على يد عبد الرحمن منيف ؟

هي ثورة في الأدب ، أو بقدر أقل من الحرارة هي من الثورة في الأدب . ولكن ليس ذلك من الثورة خارج الأدب ، حين تعني هذه الكلمة الحلم بالعدل والهناء والحضارة ؟



للمزيد من إنارة ذلك أنتقل الآن إلى نصّين غير عربيّين . الأول هو رواية (المعلم ومارجريت) للكاتب السوفياتي بولغاكوف ، والثاني هو رواية (الحب في زمن الكوليرا) للماركيز .

(المعلم ومارجريت) لقيت مالميت ، بشأن عديد من الأعمال التي لم يرها الخط الرسمي للثورة ، خط سلطة الثورة آنثذ ، منسجماً معه ، حتى كانت السنوات الأخيرة ، فاختلف النظر في أمر هذه الرواية ، وفي سواها .

ليس همّ هذه الإشارة هنا أن تذهب إلى ما يحلو لبعض من ينصبون أنفسهم سدنة للخطاب التقدمي في ثقافتنا ، أن يذهبوا إليه ، حيث تقوم قائمتهم على العنف الثقافي والجدانوفية وما إلى ذلك ، وأعناقهم منصلبة على البريق الثقافي في عواصم الغرب غير الاشتراكي .

همّ هذه الإشارة يذهب إلى التفكير أولاً في الرواية نفسها ، فيما تنطوي عليه (المعلم ومارجريت) من تحديث لعمارة الرواية ، تلقي في أعمال ماركيز من عناصره الكثير مما سبق إليه بولغاكوف قبل عشرات السنين ، وخاصة في نشاط التخيل والأسطورة .

والسؤال الآن : ماذا في رواية تراكب بين زمن المسيح وبيلاطس والراهن الثلاثيني الموسكوفي - زمن كتابها ونشرها المفترض - من الالتزام ؟ ماذا في رواية تنكأ جراح الماضي والحاضر ، الأسطورة والواقع ، من المسؤولية الاجتماعية للأدب ؟

ولنتنقل من داخل الرواية إلى خارجها . لنتنقل إلى حياة هذا النص الذي كتبه فلان ، وتعاملت معه السلطة الفلاني أو الحزب الفلاني أو الثورة الفلانية على هذا النحو أو ذاك ، في هذه الفترة أو تلك .

فمثل هذه النقلة ، كما في التفكير في الرواية نفسها ، هو ما يُزعم أنه سوف يثري حديث الأدب والثورة ، ويجعله أقرب إلى تحت ، إلى الأرض ، إلى واقع محدد ، منه إلى سماء النظر والنظرية . ولعل أبسط ما نخرج به من حالة (المعلم ومارجريت) مما يهمننا اليوم ، هو أن موقف الشرعية الحاكمة من النص ليس فيصلاً في قيمة هذا النص ولا في ثورته ، مهما كانت تلك الشرعية . وهذا القول ليس بعيداً عن الحاكم الشرعي في الاحزاب غير الحاكمة أيضاً .

هذا البسيط الذي نخرج به من رواية كهذه ، طالما كابد منه الأدب والأدباء ، وطالما كابدت منه السلطة الثورية على مر التاريخ . فهو إذن ليس بجديد . لكنه أمر يتجدد في كل حالة ، مع كل صراع بين حاكم ونصّ . وليس ثمة ما يشير إلى حل ناجز إلا في يوتوبيات بعض الأدباء والمناضلين والساسة . إن حالات التطابق المطلق بين الأدب والسلطة أو التفاوت المطلق بينهما - وهي جمة وشديدة العيانية - لا تكفي لرسم حلّ ناجز . بل إن هذه الحالات الواضحة المحددة سلباً أو إيجاباً هي أسهل مافي هذا الأمر .

ونتابع مع ماركيز .

لقد جاء هذا الكاتب إضافة تاريخية للرواية العالمية . ولقد فعلت أعماله المنقولة إلى العربية خلال السنين الأخيرة في القارئ العربي وفي الكاتب العربي الكثير فيما أزعّم . وربما بدا للوهلة الأولى أنه سيقع اختيار الحديث على (خريف البطريق) من بين رواياته في مثل هذا السياق . لكنني اخترت (الحب في زمن الكوليرا) إلحاحاً مني على متابعة ما أثير في هذا السياق ، من خلال نص لا يبدو للوهلة الأولى مغريباً لمثل هذه المتابعة . فإذا في رواية تعني بالحب - كمجذر للوجود الانساني - من أمر الثورة ، ونحن في بلد من العالم الثالث سواء أكان في أمريكا اللاتينية أم هنا ؟ ماذا من الثورة في رواية ترسم درساً - فتحاً في السرد ؟ إنها حقاً رواية تحفل بشكل ما من التارخة الروائية لعشرات السنين الأمريكية اللاتينية ، لكن البحث فيها هو عن الحب ، وفي الحب . الهاجس فيها هو جذر الوجود الانساني المحدد عيانياً في زمان ومكان وبشر ، رجل وامرأة ؟

في هذه الرواية ، كما في روايتي منيف وبولغاكوف ، لم يأت الإنجاز التاريخي لأني من الكتاب الثلاثة بفضل المهارة التقنية وحسب . فالوهبة الفذة هنا ، عبقرية الإبداع هنا ، جاءت أيضاً في استيعاب التاريخ والأحاساس العميق به ، مما سرى كالنسخ في كل من الروايات الثلاثة ابتداءً من أدق وأصغر تفاصيلها . لقد غدا النص هنا نشيداً للجماعة ، أغنية للجسد ، نظراً في التاريخ ، شهادة على الراهن ، معانقة

للحلم ، نشاطاً غامراً للتخييل ، انحيازاً حاراً للحرية ، هجاءً لاذعاً لما يعكر صفو الاجتماع البشري من مال أو حاكم أو تخلف أو تزيف . . وفي هذا كله ما يدعوننا إلى الثورة/الحلم ، إلى غد العدل والهناءة ، إلى الاحتفال الجماعي ، إلى العمل واللعب ، فيهذا كله جدل الأدب وهذه الثورة .



ليست فسحة الكتابة والعمل عامة في بلادنا ، ولن تكون عما قريب ، فسحة اللعب والمتعة . ولو أن الأمر كذلك لكان للمرء أن يلح فقط على ما هو أكثر من البراعة ، من الألمعية في منجز في ما . على أنه لا مناص من أن يحقق الكاتب لكتابته ما ينسبها إلى الفن ، إلى الرواية أو القصيدة أو القصة . أو ما قد يقدمه من مبدع جديد . وإذ يعلن المبدع هويته الفنية ، تتجلى في الهوية التاريخية الشغل ، تاريخية العمل ، تاريخية فسحة الكتابة وهذا العامل ، هذا الشغل الذي هو الكاتب . وهذه التاريخية هي التي تلح على شواغل النص وصاحبه ، مقومات النص ودلالته ، اسئلته وأجوبته ، خطابه للقارئ ، للعالم . ومن الجلي أن هذا الخطاب لم يعد في بلادنا ، كما لم يعد في سواها وفقاً على طبيعة بعينها كمنسب إلى الثورة . فإذا كان ما يعصف اليوم بالمواطن العربي ذا طبيعة سياسية واقتصادية ، فإن ذلك ليس معزولاً عن وجع العاشق ولا عن نجوى الحبيبة ولا عن كبت الجسد . . . ومن هنا نرى ممارسة الفعالية الاجتماعية والسياسية ذات سبل وألوان ، تراها ثرية ، لا فقيرة محدودة وأحادية .

إن ما تنفجر به حياة المواطن العربي اليوم هو زخم حياة قديمة وحياة جديدة بجماعهما ، وهو غير الذي كان منذ ثلاثة عقود أو ستة . ومن هنا فإن أمداء الخطاب الأدبي لم تعد منحدّة بحدود الأمس القريب أو البعيد ، دون أن يعني ذلك انبثات كل جذر بالضرورة . وهذا القول هو الذي يؤكد على تاريخية الأدب والثورة ، على جدلها ، كما يفيد من هذه التاريخية ، يغنيها نقداً وانتقاداً ، تقدماً وتأخيراً ، حذفاً وإضافة . وهذه العملية التاريخية إنما تنجز أسرع وأفضل بقدر ما يشيع جذرها في المجتمع ، أفراداً ومؤسسات ، قراءً وكتاباً . ولا ريب أننا قد تأخرنا في إدراك ذلك

كثيراً . وانا قد خسرنا الكثير جراء هذا التأخير . على أن المهم الآن هو أن ينهض بعبئه القارئ المعني والكاتب المعني بهذا الكلام . أما الشطر الآخر من المجتمع ، غير المعني بهذا الكلام ، فهو ما فتى يلح على كل ما يعرقل هذه العملية التاريخية ، سواء بتكريس خطاب واحد محدد ، مقدس ، في جدل الأدب والثورة ، أو في إجهاض المبدعات عبر وهم تقديس الانجاز الفني وحده ، أو بإشاعة النزعات العدمية أو الظلامية أو الاستهلاكية في الأدب ، أو بتكريس الأمية أو نهب حقوق المؤلف أو مصادرة الكتاب أو سوى ذلك من الكثير الكثير الذي سوف يتضاعف نشاطه ضمن الصراع المحتدم .



لقد ألفنا أن ندير القول في مثل هذا المقام حول السلطان السياسي ونؤخر أو نفعل القول في السلطان الاجتماعي .

ترى هل ينسحب ما تقدم من عدم أهلية السلطان السياسي للفصل في أمر النص ، على السلطان الاجتماعي أيضاً ؟

السلطان الاجتماعي بالغ التعقيد والتنوع والتفاوت . فيه القارئ ، وفيه الإطار البشري الذي يخاطبه الكاتب ، ويخاطب هو الكاتب ، وإن لم تكن القراءة وسيلة الخطاب . وفي هذا السلطان أيضاً البحر البشري الذي لا حياة للكاتب خارجه من الاسرة إلى الأصدقاء إلى كل ذلك النسيج الاجتماعي في الحي أو العمل أو الشارع أو السجن . . وليس السلطان السياسي ببعيد عن ذلك أو بمعزول تماماً إلا في حالات استثنائية . كما أن الموروث قائم هنا ، سواء في تجلياته الحميدة أو غير الحميدة .

للسلطان الاجتماعي تعبيراته الحزبية أو الدينية أو النقابية وسواها مما قد يكون مؤطراً أو متداخلاً في أطر السلطان السياسي ، ومتطابقاً معه إلى درجة عليا أو دنيا . وقد يكون متناقضاً معه إلى درجة عليا أو دنيا .

وقد يكون الكاتب منضوياً تنظيمياً أو فكرياً وحسب تحت لواء واحد من تعبيرات السلطان الاجتماعي تلك . وفي سائر هذه الأحوال ، فإن المفارقة قد تكون

قائمة ، وقد تكون حادة أيضاً بين الكاتب وكتابه وبين هذا السلطان ، على الرغم من ادعاء الكاتب لنطقه باسم هذه الطبقة أو ذلك الشعب أو تلك الجماهير . وهذه المفارقة تضغط على دخيلة الكاتب ووجدانه أضعاف ما تفعل المفارقة مع السلطان السياسي ، على الرغم من أن هذه الأخيرة قد تكون أكثر فجاجة وملموسية .

ثمة عوامل عديدة تفعل فعلها العربي الحاد ، المباشر أو غير المباشر ، في علاقة الأدب بالسلطان الاجتماعي ، منها على سبيل المثال : نسبة الأمية ، حالة إنتاج وتوزيع الكتاب ، حالة التحزب والتعبيرات السياسية في البلاد العربية ، والناجحة خاصة عن غياب الديمقراطية وتهميش الشارع وتعطيل الحياة السياسية ولجم التعبير ومنع التظاهر أو الاضراب ، وكذلك غضاضة التجربة التنظيمية الاجتماعية الحزبية ، وما يكتنف العمل السري ، وأخيراً وليس آخراً ، ما هو معروف في العديد من حالات التحزب من انتشار الأدوات الاجتماعية بنسبة أو أخرى داخل هذا الحزب أو تلك المنظمة ، سواء أكان مرتباً على العرش أم معارضاً .

تري ، ألا يكفي هذا - وأنى هو من الحصر - كيما نقلل من أهلية السلطان الاجتماعي للفصل في أمر النص ؟ هل للسلطان الاجتماعي العربي والأمر كذلك أن يفصل في أمر الأدب والثورة ؟ ماذا يعني إذن إقبال شطر كبير من القراء على روايات عبير أو بيير روفائيل أو إحسان عبد القدوس ؟ وهل هذا الإقبال مؤثر على ثورية هذا الانتاج ؟ أم أن عزوف الكتلة الأوسع من القراء عن شعر عبد الكريم كاسد أو بندر عبد الحميد أو مجمل الأصوات الشعرية غير النجومية التي طلعت منذ السبعينات ، هو مؤثر على عدم ثورية هذا النتاج ؟

ان في عزوف القارئ - في جملة ما فيه - عن شطر كبير من الانتاج الأدبي رداً من ذلك القارئ على ما يتشع به بعض الانتاج من نزوع نخبوي واستعلاني وما يضح به

من رطانة ومفارقة للقارئ . وهذا ما ينبغي على الأدباء الذين يدعون الحدائية خاصة أن يعتبروا به ويحاولوا اجترار اللحمة مع قارئهم . لكن أمر هذا القارئ ليس بريئاً تماماً فابتداءً من غلاء الكتاب إلى الحالة المعيشية إلى الزاد الثقافي . . ثمة ما يفعل فعله في عزوف القارئ عن إنتاج يفترض أنه معني به جداً .

هل هذا يعني فقدان أي ناظم أو مؤشر في هذه المسألة برمتها ؟
حين نرى حزباً أو منظمة تروج لديوان أو تشهر برواية ، وقد يكون لكليهما ،
للمروج أو المشهر به ، أهلية دعواهما فهل نقبل بدعوى هذا أم ذاك ؟
اليس - مرة أخرى - ثمة ناظم أو مؤشر ؟

إنني أجزم في الإجابة بنعم ، دون أن يعني ذلك أنني أملك الجواب الإيجابي الجامع المانع . وما أود التشديد عليه هنا هو أن الناظم أو المؤشر المنشود ، مثله مثل الجدلية التي نبدي فيها ونعيد ، أمر تاريخي ، ليس منجزاً مرة واحدة وإلى الأبد ، بل تتدخل فيه معطيات زمانية ومكانية محددة . ولذلك تنكر نصوص حيناً وتحيا حيناً . ولذلك علينا أن نفكر في شعبية الأدب ، في الأدب الشعبي والأدب الرسمي الحاكم أو غير الحاكم . لذلك أيضاً علينا أن نفكر في هذا الزمن العربي في المؤسسات الأدبية ، ابتداءً من اتحادات الكتاب ودور النشر وحتى أشكال الممارسة المؤسساتية للأدب في الأحزاب المعارضة . لذلك علينا أن نفكر في هذا الذي هو أيضاً سلطة ومؤسسة فيما يبدو أنه لا حول له ولا قوة وأعني الانتاج الأدبي نفسه .

هكذا ، تبدو جدلية الأدب والثورة اليوم في مناخنا العربي إعمالاً للبصر والبصيرة في قضايا كثيرة ، قديمة وجديدة ، ارتسم بعضها عبر هذه المحاولة من خلال ما ساقه الأدباء وما عبرت عنه النصوص ، وكذلك في الاشارات التي أرسلت قبل قليل . ولعل الحديث في جدلية الأدب والثورة أن يكون أكثر جدية وجدوى حين ينزع هذا المنزع ، سواء فيما نرجو أن يقبل عليه ، أو في طريقة إقباله ، وليكن حداؤنا هذه المرة آخر ما قاله الشهيد مهدي عامل^(١) : «بوضوح أقول ، فالوضوح هو الحقيقة ،

(١) مجلة الطريق ، نيسان ١٩٨٧

من لا ينتصر للديمقراطية ضد الفاشية ، للحرية ضد الإرهاب ، للعقل والحب والخيال ، وللجمال ضد العدمية ، وكل ظلامية ، في لبنان الحرب الأهلية ، وفي كل بلد من عالمنا العربي ، وعلى امتداد أرض الانسان ، من لا ينتصر للثورة في كل آن ، مثقف مزيف ، وثقافته مخادعة مرائية . إذا تكلم على الثورة في شعره أو نثره ، فعلى الثورة بالمجرد يتكلم ، من خارج كل زمان ومكان ، لا عليها في حركة التاريخ الفعلية وشروطها الملموسة . وإذ يعلن في نرجسية حمقاء ، انه يريد لها ، فيضاء لا تهدم ولا تغير ، تبقي القائم بنظامه ، وتحنّ إليه إذا تزلزل أو احتضر» .



الفصل الثالث

في جمالية المشهد القصصي العربي

منذ استوى عود القصة وكانت لها شرعيتها وتجنسها في القرن الماضي ، يتوافر القول في عسر البحث في جمالياتها ، وهي التي حق فيها التشبيه بالرمال المتحركة .

عربياً ، يستأثر بالجهد النقدي المشتغل في جمالية القصة واحد من الجوانب العديدة المفترضة . إذ ينصب الورك على درس الخصائص الفنية ، وهذا ما حقق في السنوات الأخيرة خطى بعيدة وهامة بفضل الزرقات التحديثية للشغل النقدي من بنيوية أو بنيوية تكوينية أو سواها . . وعلى الرغم من الكثير الذي تحتمله هذه الزرقات من قول .

قبل ذلك كان قد قيل الكثير في جانب آخر من جوانب جمالية القصة من خلال درس علاقتها بالوجود الاجتماعي - بما في ذلك علاقتها بالفنون الأخرى - ولكن جل ذلك كان يبدو مهيباً الجناح لأنه يؤخر أو يغفل عن أدبية القصة ، شأنه شأن الاكتفاء بهذه الأدبية ، أو بالأحرى بهذه الأدبية المنحّدة بالخصائص الفنية وحسب .

إن تميمي للتو لما حققه الشغل النقدي العربي على هذا المستوى ، إنما هو ابتغاء للتقدم المنوط بشغل النقد على كافة مستويات جمالية القصة ، وابتداء من خصائصها الفنية ، ولكن دون أن تنحدّ جمالياتها بهذا الحد . فالبحث في هذه الجمالية هو من النقد

وهو من علم الجمال أيضاً . وقد بدأت بعض المساهمات المتميزة تنجز خطى من ذ فيها تتناول من قصص ، ولكن ما ينتظر الشغل كبير وكثير .

عليّ أن أؤكد في البداية أن اشتغالي في القصة محدود . فما كتبت منها خلا عشرين عاماً لا يتجاوز عشر قصص . وما كتبت في نقدها منذ منتصف السبعينات محدود ، إذ أوقفت جلّ اشتغالي على كتابة الرواية ونقدها ونقد النقد . وهذا كله يضاعف تهبيي من الخوض في جمالية القصة العربية ، ولكنها دوماً المغامرة ، التي أرى أن يكون لها وجهها الحسن هاهنا ، وفي سائر ما أتيت .

لقد حددت دائرة الكلام براهن المشهد القصصي العربي تحاشياً لتكرار ما سبق إليه الآخرون ، وحرصاً على الإفادة منهم ، وتوخياً للملموسية والنفعية في الكلام باتجاه ما يترأى لي أنه راجح في الأفق المنظور للقصة العربية .

من أجل ذلك أوضح ما عنيته بالراهن هنا ، وهو هاته الثمانينات التي نعيش وما سبقها منذ مطلع السبعينات ، حيث تحدثت ملامح مرحلة جديدة ، يسع المرء أن يتقراها سنة بعد أخرى صارخة ، على كافة المستويات ، وفيها بعض ما كانت بذور كامنة قبل هزيمة يونيو / حزيران ١٩٦٧ ، وفيها مما أنتش بين هذه الهزيمة وحرب أكتوبر / تشرين الأول ١٩٧٣ ، بل إن فيها أيضاً مما أنتش بعد هذه الهزيمة التالية ١٩٨٢ . وعلى أية حال فحديث الراهن في الإبداع والنقد ذو شجون ، خاصة حين يحيل إلى الجمالية .

في المتعطف الذي كان للنثر العربي منذ أكثر من قرن يلمح بقوة ولفترة غير قصيرة التداخل بين نخوم الأجناس الأدبية الجديدة : القصة ، الرواية ، المسرحية . ويبدو الأمر اليوم على أنه كان الدفعة الجديدة للقصص ، للحكي ، مما اقتضاه الإطار التاريخي ، فكانت دفقة في النشاط اللغوي وفي النشاط التخيلي . وهكذا ظهرت

كتب تحمل اسم رواية وهي أقرب الى المسرحية وظهرت كتب تحمل اسم قصة شعرية أو رواية شعرية . . . حتى أنجزت تلك الدفقة دورها في ابتداع التعبير الأدبي الجديد ، وبخاصة تحت وطأة المثاقفة ، وأخذت التخوم بالتالي تتمايز بين قصة ورواية ومسرحية . وإذا كانت مسألة التجنيس في الأدب عامة، فيها اليوم ، كما بالأمس القريب والبعيد ، من الإشكال ما فيها ، فهي بالنسبة إلينا لم تعد مثلما كانت إبان المنعطف المذكور للنثر العربي . وقد ساعد على هذا الحل النقد مساعدة ضرورية وثمانية ، على الرغم من أننا نسائلها اليوم ، وبخاصة أنها جاءت تحت وطأة المثاقفة ، فوقفت عند المعيار الجمالي الغربي ، وعبرت عبوراً بما كان المبدعون ينجزون من هوية قصتهم . وهذا الأمر لاستطيع الادعاء باختلافه في راهن المشهد النقدي والقصصي العربي ، وإن كانت ملامح السيطرة عليه تتماثل ، وهو ما ينبغي السعي من أجله ، فقد كفى المبدع والناقد ما عاشاه ويعيشانه من وجود ذائقتين جماليتين في أحيان كثيرة ، لكل منهما ذائقته ، بكل ما يترتب على ذلك من مقومات جمالية تؤزم الإبداع والنقد .

إنني إذ أقف اليوم بإجلال أمام الجهود التي وفرت لنا في القصة ما نركن إليه من أساس وتأسيس ، أتساءل أيضاً عن دور كل من تلك الجهود ، ليس للتبخيس ، ولا للمفاضلة ، بل لفهم الأساس والتأسيس ، ومن أجل الراهن وآفاقه . ومن ذلك مثلاً أن أقارن بين :

* كاتب مثل محمد النجار ، مات مغموراً في سورية وهو الذي غامر في الحياة وفي الكتابة حتى يقدم منذ خمسة عقود نصّاً قصصياً يخصه هو ، لا يخص هذا أوذاك من أساطين الكتاب أو النقاد الغربيين .

* ناقد مثل محمد روجي الفيصل يقيس ما بين ظهرائه من انتاج قصص محلي بالموضع المفصل في ثقافته الفرنسية ، فلا يخرج قياسه إلا باليأس من أن يستطيع الأدب ذات يوم عندنا أن يوازي الآداب الأجنبية .

* ناشر مجهول أقدم على نشر ألف ليلة وليلة أوتغربية بين هلال قبل محمد النجار أو محمد روجي الفيصل أو بعدهما . .

لكل إسهامه . أجل ، ولكن ثمة من الكتاب أو النقاد من كان يتجه أو يدفع بالقصة غرباً ، بعيداً عن تربتها وهوائها . وثمة من كان يلوي بعنقها حتى يصلبها في المسامرات الجاهلية أو النوادر أو الأخبار . . . وثمة من كان يسعى لتجديرها في لغتها وزمنها ومكانها .

وذو السعي الأخير ، وإن كانوا قلة ومربكين أيضاً ، فإن فضلهم اليوم يبدو أكبر بقدر ما يبدو أن القصة قد أنجزت ذلك التجدير ، وبات لها صوتها الخاص ، هويتها الخاصة وجماليتها الخاصة ، دون أن يقلل ذلك البتة ، لا في الإنتاج ، ولا في نقد الإنتاج ، من أهمية الصلة مع الآخر الغربي ، غير الاشتراكي والاشتراكي ، وبدرجة أدنى من المرضية المعهودة للمثاقفة .

هكذا إذن تكون اليوم مسألة جهد محمد روجي الفيصل مثلاً ، وهو ذو الفضل في مجالات أخرى لنا بصدها هنا ، إزاء مجاليه جميل سلطان الذي أصدر عام ١٩٤٣ كتاباً بعنوان (فن القصة والمقامة) يحاول فيه المحاولة الشهيرة لتأصيل القصة في التراث وفي قصة القرن الأوروبي التاسع عشر ، أو تكون تلك المسألة إزاء مجال آخر للفيصل مثل نزيه الحكيم ، ركز جهده في درس النصوص وأفرد عام ١٩٤٤ لإنتاج محمود تيمور كتاباً هو (محمود تيمور رائد القصة العربية) .

مئات من الأسماء والمجموعات القصصية باتت تضم المكتبة العربية خلال عشرات العقود . وما يعيننا اليوم من هذا الانتاج ما تخلص من التداخل أو التماهي أو الاشتباه بالمقالة (القصة - المقالة ، أو المقالة القصصية) أو الخاطرة أو الصورة ، واستطاع أن يكون بناء لغوياً تخيلياً ، حدوده الخارجية هي كمة اللغوي المحدود ، وهذا الكم يتدخل في العالم المتخيل بالضرورة ، كما عبرت يميني العيد في ندوة مكناس عن القصة العربية منذ خمس سنوات ، وينتج عن جدل ذلك الكم اللغوي والعالم المتخيل نص يتخصص بالقصة .

مثل هذه القراءة التجريدية في المكتبة القصصية العربية ليست تنزيلاً محكماً ولا أبدياً . وها هنا إحدى مشكلات تجنّس الجنس الأدبي .

لنتبصر فيما يتناثر بجدية في المشهد القصصي من محاولات ما ينعت بالقصة القصيرة جداً ، والتي عادت معها مناوشة الشعر والصورة للقصة ، بعيداً عن عهد البدايات . أليس من المحتمل أن يسفر ذلك ذات يوم عن نشاط لغوي تخيلي آخر غير ما نركن إليه من أمر القصة ؟

ليس الأمر فقط في الاصطلاح . في الغرب ثمة من رسم للقصة الحد الكمي بعشرة آلاف كلمة ، وجاء سواه لرسم للقصة القصيرة جداً حداً كمياً يتراوح فيما بين الخمسمائة والألف وخمسمائة كلمة . فهل الأمر كذلك ، مهما كان التوكيد على دور الكم اللغوي المحدود في تشكيل النص التخيلي المنعوت بالقصة ؟

لقد أثرت في المقدمة أن أتجاوز تحديد ما أركن إليه من مصطلح القصة ، تعويلاً على ماسيلي، وفي السطور السابقة بعض ذلك ، وسوف يأتي بعض آخر عما قليل ، ولكن الأهم هو التوكيد على الإمكانية المستمرة للإبداع ، وعلى الشرعية التي ينجزها بتاريخيته ، حتى لا يخامرنا الوهم لحظة بأبدية الحدود بين المبدعات ، أو الوهم بأبدية ما يملؤنا من تلك الحدود . فتجنيس الإبداع إنجاز تاريخي يفعل فعله في الإنجاز التالي ، ولكن لهذا التالي أيضاً قدراته وإمكاناته واحتمالاته التجنيسية .

من اليسير على المرء أن يشترط للنص كماً يكون قصة تفاصيل لما سقت أعلاه ، فيعدد وحدة الأثر ، أو الحبكة ، أو السرد ، أو الإيقاع المتوتر ، أو الصوت المتوحد ، أو التركيز ، أو التكثيف . . . وسرعان ما تفترق الدروب أثر ذلك . بيد أن الإبداع القصصي لا يبحر كما يعمق ، مهما وضع في الحسبان النقد ودروهم . وها هو ذا المشهد القصصي العربي الراهن يزخر ، ولعله يدل ، بمبدعات تشق الدرب قدماً نحو تمايزها عن موروثها القريب ، وتغوي بامتيازها عليه وإضافتها له ، وسوف أحاول بعض التفصيل في ثلاثة من معالم هذا المشهد ، مما يبدو كذلك :

١ - الشطر الأول :

يدير الكاتب هنا ظهره للحبكة ، أو للحدث ، أو للسرد ، وتراه يعول على الحوار ، أو شعرية اللغة ، أو النشاط المحموم للمخيلة ، أو التقطيع ، أو الوصف ، أو الاقتصاد اللغوي ، أو التشيي والتحييد . . .

يقدم هذا الكاتب نفسه غالباً باسم الحداثة ، وقد جاء يحمل حساسية جديدة كما جاء تحت وطأة هذه الحساسية ، إذ اجتمعت عليه فيها التغيرات العاصفة بالبلاد والبشر ، كما هو الأمر في الشعر أو النقد أو سواهما . . . وقد يكون هذا الكاتب ابراهيم أصلان ، أو عبده جبير ، أو بهاء طاهر ، أو وليد اخلاصي ، أو ابراهيم عبد المجيد ، . . .

يبدو مثل هذا الكاتب كأنما يحتل المكانة التي كانت للمنعطف القصصي المجدد الذي نرمل له بذكرى تامر . خاصة أن تواتر انتاج القصص التامري قد تراجع . وإذا كان المرء يأسي لسكوت رمز هذا الانتاج سنين طويلة ، وإذا كان المرء يأمل الكثير من هذا الرمز مهما طال به الصمت ، وما دامت له فسحة الحياة المديدة التي نرجو ، فإن المرء ليسجل خطوة هامة قد تحققت ، إذ انسحب الظل الطاغوي لذكرى تامر عن الإنتاج الجديد والمجدد ، بعد أن كاد يأسره في شرنقته . وذلك هو دوماً خطر المبدع الكبير على من حوله ، هذا الخطر الذي يكون جميلاً وخلاقاً إذا كان من حوله ينطوي على الأهلية والإمكانية الجديتين . أليس هذا ما لا زلنا نراه في الشعر مع أودنيس ؟

٢ - الشطر الثاني :

يشغل الكاتب هنا على السرد ، على الحكوي ، على الوثيقة أو الواقعة ، على الحدث أو الشخصية ، مثلما يشغل على اللغة أو التخيل أو الدلالة أو الأطروحة .

يتقاطع هذا الشغل في بعض العناصر التفصيلية مع الشغل السابق في الشطر الأول . ولكنّ بتباين عنه أيضاً فيما يبدو أنه تحذير لمنعطف قصصي مجد آخر نرمل له بيوسف أدريس .

يبدو هذا الكاتب مكين الجذور في الموروث القصصي القريب ، من فؤاد الشايب وسعيد حورانيه إلى يوسف أدريس وعبد السلام العجيلي ... ولكن هذا الموروث القريب ما زال غالباً مستمراً ، ينتج ، مما يعقد منافسة هذا الكاتب ، كما أن كون الكاتب الآخر في الشطر الأول يفتقر إلى مثل هذا الزخم السابق له المستمر معه ، الأمر الذي يعقد وحدته .

حدُّ الكم اللغوي للنص هو هنا بعامة أرحب بكثير ، حتى ليكاد أحياناً أن يتاخم الرواية ، فتكون من ثم اشكالية القصة ، الرواية ، هذه الإشكالية العريقة في تاريخ الجنسيتين ونقدهما ، والتي تطرح نفسها عليهما بجديّة أكبر فأكبر اليوم .

إننا هنا ننتقل من عين القاص ، من صوته المفرد أو المتوحد ، إلى ما في تراثنا من عين الراوي . عين الراوي التراثي تحتفل بالخبر ، بالحدث ، بالفعل ، وفي تجلياتها القصصية الأخيرة تفصح عن اشتغال كبير بالمادة ، وبالفكر .

بالطبع ، لا يعني هذا أي تقليل من أهمية خبرة الكاتب في الشطر الأول بمادته ، كما لا يعني أي تقليل من أهمية الفكرية في قصته . إلا أن حدود البناء اللغوي وطبيعة التخيل ونوعية المهام تميز بين خبرة وخبرة ، وبين فكرية وفكرية أيضاً ، على مستوى التجليات كما على مستوى الضرورة بالتالي الاشتغال .

الكم اللغوي لا يقاس بعدد الصفحات ما دامت الطباعة الجديدة تفتن في الحشد أو البجوحة . والقصة مع هذا الكاتب تنطلق غالباً في آلاف الكلمات مما يعني كما سبقت الإشارة خلقاً آخر للعالم القصصي بسائر علاقاته وجزئياته ومحمولاته .

الكاتب هنا معني أيضاً بشعرية اللغة أو بالتكثيف أو بالتركيز ... ولكن المساحة اللغوية التي له أكبر ، يتواشج فيها الوثائقي والواقعي بالتخيل ، والحكواتي بالفكر والمؤرخ ، ويكون من ثم شغل آخر على اللقطة أو المشهد أو المونتاج أو الأوتوبيوغرافيا أو الحوار أو المونولوج ...

ومع مثل هذا الكاتب يبدو أنه يأتي الحديث عن القصة والتراث ، إن كان ثمة جديد فيه ، وليس كما ألفنا أن يكون : لياً لعنق التراث حتى لا يفلت منه أي إبداع أعقبه ، أوردة على مثل هذا التأسيس المطلق للإبداع في التراث بتأسيس مطلق مناقض في تراث آخر .

في تراثنا كان للقص الطويل والقصير شأنه . ولكن ما أعيد اعتباره مؤخراً بدرجة لا تزال غير كافية ، وإن كانت قد حجّمت من تغييبه ، هو ما في التراث من قص شعبي مكتوب أو شفاهي ، فضلاً عن أن الاهتمام المتواتر بما في التراث من قص رسمي (كالخبر أو المقامة أو السيرة) هو نفسه أيضاً قد بات يتخذ منحى جديداً كما تدل جهود توفيق بكار وشكري عياد وسواهما .

جماع هذا الأمر يشغل اليوم كتاب القصة والرواية ونقادهما . وإذا كان كاتباً مثل محمود المسعدي قد جسد هذا الانشغال مبكراً منذ عام ١٩٣٩ في (حدث أبو هريرة قال ...) ولم يقيض له أن يجهر بما فعل وينشره إلا عام ١٩٧٣ ، فإن أسماء جمة تتلامح اليوم إلى جانب المسعدي وأقربها إلينا جمال الغيطاني .

ولعله لا خير في الاستطراد هنا .
ذاك هو كتاب القص الغربي الأكبر (ألف ليلة وليلة) وتلك هي أماننا خلال أقل من عقد هذه الروايات التي ناوشت ذلك الكتاب :

ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب - ليال عربية لخيري الذهبي - ليالي نجيب محفوظ - بدر زمانه لمبارك ربيع .
أماننا أيضاً السؤال عن فعل التراث الحكائي العربي فيما أبدع عبد الرحمن منيف من سرد في ملحمة (مدن الملح) .

فلنعد إلى وكدنا في القصة ولنعاين مثلاً مجموعة (الجبل الصغير) لالياس خوري ، أو (حكايا الهدد) لوليد اخلاصي . . أليس الانتظام الأخير لهذه القصص وأمثالها في خيط واحد صدى تراثياً ؟

هذا السؤال ينقلنا إلى الشطر الثالث :

٣ - الشطر الثالث :

الكاتب هنا يشتغل مثل سابقه في الشطر الثاني ، سوى أنه يذهب بعيداً في محاولته أن يعيد انتاج واحدة من التقنيات التراثية في القصص ، في السرد والحكي ، فيسوق القصص واحدة بعد الأخرى ، لتأتي من ثم مجموعة متكاملة ، ولتتخلق بينها ثانية إن نظر إليها في السياق العام ، فيها تظل قادرة على أن تكون مستقلة في بنية أخرى .

هذا الكاتب ينتج أعمالاً أخرى تشبه بالرواية ، كما هو الأمر في قصص مفردة كثيرة ، ابتداءً من (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم ، أو (أصوات) لسليمان فياض ، أو (عيون في الحلم) لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، أو (الأبر) لممدوح عدوان ، أو (السنديات) لعبد النبي حجازي ، أو (حادث النصف متر) لبصري موسى ...

هذا الكاتب ينتج أعمالاً لا تشبه بالرواية التي جاءت على أيدي آخرين مشبهة بالقصة ، كما في خطط جمال الغيطاني ، أو سداسية الأيام الستة لإميل حبيبي ، أو أم سعد لغسان كنفاني ..

من المفهوم أن يسعى كاتب إذ يعنون مجموعته القصصية إلى عنوان ينظم القصص . ومن المفهوم أن تنطوي مجموعة ما على مناخ واحد للقصص ، أو أن يعرف كاتب ما بمناخ ، عام في جل أو سائر ما يكتب . لكن هذا شيء ، وما يقدمه الكاتب المعني هنا شيء آخر .

بعد هذا التوصيف لثلاثة من معالم المشهد القصصي العربي الراهن يهمني أن أضيف الملاحظات التالية ، التي يخص بعضها أحد تلك المعالم ويشملها البعض الآخر جميعاً :

١ - تساعد خلخلة المصطلح النقدي والمفهوم النقدي أيضاً على شبهة القصة بالرواية أو العكس ، لدى المبدع ولدى الناقد . فترى الكاتب يصّر على عنوان قصة له برواية ، أو العكس ، وترى الناقد أحياناً يرادف في تسميته لنص ما بين الرواية والقصة .

تنهض الشبهة بخاصة على الكم اللغوي ومنه الحجم الطباعي ، مع تأخير أو تجاهل الاعتبار الأولي لبنية العالم المتخيل ونوعية علاقاته وعمارته .

ولعل هذه الشبهة لم تطرح نفسها بقوة من قبل . فالكتاب الذين أصدروا قصة واحدة في كتاب منفصل قلّة ، كما فعل عبد السلام العجيلي منذ عقود في (رصيف العذراء السوداء) . أما اليوم فيتكاثر ذلك ، ولكن تحت اسم الرواية . لقد عاينت هذه الشبهة بنفسى الصيف الماضي ، على الرغم من كل ما أسوقه فيها ، حين نشرت قصة (قيس يبكي) في مجلة شهرية ، فيها ينوف على اثنتي عشرة ألف كلمة ، وأعدت نشرها هذا العام في كتاب من ثمانين صفحة ، فلم أجروّ على نعتها بالرواية ، رغم مداورتي لذلك طويلاً ، وفضلت أن تصدر وحدها في كتاب صغير ، دون أن أضفر إليها قصصاً أخرى من النذر الذي كتبت ، ولا زال متفرقاً .

كان مألوفاً قبل هذه المرحلة أن يصدر الكاتب قصة تشتهى بالرواية ، مع قصص أخرى . هكذا فعل نجيب محفوظ مراراً . وهكذا فعل حيدر حيدر في (الوعول) وكذلك في (حكايا النورس المهاجر) قبل أن يفرد منها قصة (الفهد) في كتاب مستقل في الطبعة التالية . وهكذا فعل أيضاً صدقي اسماعيل في (الله والفقر) وع . آل شلبي في (قبل أن تؤذن الديكة) ، وحسيب كيالي في (تلك الأيام) .

إنني مع الاحترام الشديد لتحديد الكاتب بلجنس نصّه ، لا أعد ذلك أمراً لا يأتيه الريب . وأحسب أن هذه الظاهرة تتطلب وعياً نقدياً من الكاتب بقدر ما تتطلبه من الناقد . فهي مسؤوليتها معاً وعليهما معاً أن يكونا دقيقين وصارمين فيها .

من المعلوم أن الكاتب الآخر والناقد الآخر ، غير العربي ، قد عانى من هذه المسألة . فقد سمى فيليب يونغ مثلاً رواية الشيخ والبحر لأرنست همنغواي برواية قصيرة جداً . فيما سهاها آخرون أقصوصة طويلة . أما قصة ماركيز (ليس لدى الكولونيل من يكتابه) فقد ترجمت للعربية على أنها رواية . واستخدم لوكاتش مصطلح الرواية القصيرة للتمييز بينها وبين القصة الطويلة . وقد سبق لي أن عالجت هذا الأمر في كتاب (الرواية السورية) الصادر عام ١٩٨٢ ، واقترحت أن يجري التمييز بين :

* الأقصوصة ، والسائد في تسميتها عربياً : قصة قصيرة
* القصة ، والسائد في تسميتها عربياً : قصة طويلة ، أو هي قصة متوسطة الطول .

* الرواية القصيرة والسائد في تسميتها عربياً : قصة ، أو رواية ، بإطلاق .
* الرواية

وإذا كانت السنوات السابقة تجعلني أؤكد على اقتراحي الخاص بالقصة ، فإنها قد خففت من حماسي للاقتراح الخاص بالرواية ، وإن كنت لم أركن إلى حل فيه .

٣ - في تفسير شيوع القصة تردد أن خلف ذلك - من بين أسباب عديدة - ميل القارئ إلى النص الصغير ، وعزوفه عن النصوص الكبيرة . وكذلك ميل الكاتب في المناخ البورجوازي الصغير المأزوم إلى إنتاج النص الصغير الوامض المتوتر .

تقلل السنوات العربية الأخيرة من وجهة مثل هذا التفسير . فالكاتب يتواتر ميله إلى إنتاج نص قصصي أطول ، كما يتواتر ظهور الروايات الكبيرة في مئات وآلاف الصفحات ، ويقبل القارئ على هذا الإنتاج كما هو ملحوظ في سيرونة النشر والتوزيع ، على الرغم من أزمتهما الحادة .

يميل المرء إلى أن هذا التواتر أخذ يضاعف منذ مطلع السبعينات من ضغط التأخر والشهادة على النص الأدبي القصصي والشعري والروائي وعلى القارئ . كما أن المستوى الفني الرفيع الذي تحقق للقصة والرواية كان دافعاً إلى التفاتهما للمهمات

التي لم تنجزها من قبل في التأريخ الفنية للعقود القريبة ، للماضي القريب ، ولراهنها أيضاً . ومن ذلك ما فرضته المرحلة الجديدة من تحولات في موقف الكاتب من نفسه ومن العالم ومن محيطه ، إذ تخفف إلى هذا الحد أو ذاك من الشرنقة البورجوازية الصغيرة ، أو كانت لهاته الشرنقة تحولاتها ، وراح يتشكل موقف وموقع الكاتب في مجرى الصراع الطبقي المحتدم على الساحة العربية . راح انتهاؤه وتحربه - ليس بالمعنى التنظيمي - يتحددان في مجرى الاستقطاب السريع والحاد بين قطبي الرحى المجتمعية ، وكذلك في المواجهة الدموية المصيرية مع المهاجم الامبريالي والصهيوني ، فلم يعد بريق السلطة يعشي أو يغوي أو يلجم الكاتب مثلما كان منذ عقدين ، ولم يعد لبريق الشارع أيضاً عين الفعل الذي كان قبل ثلاثة عقود . وإذا كان هذا الواقع الجديد قد عقد من حالة كثيرين ، ودفع ببعضهم إلى الانتحار الكتابي في الصمت أو في أحضان السلطة والواجهات الثقافية للغزاة - ودفع أحياناً إلى الانتحار الجسدي - فإنه قد انعكس لدى كثيرين أيضاً في نهج آخر من الكتابة ، من التعامل مع الفن والذات المبدعة والمواطنة .

هنا لابد من التنويه والاعتبار بالوفرة والتميز اللذين أسفرت عنها حتى الآن المرحلة الممتدة منذ مطلع السبعينات في تطوير الكاتب لأدواته وتقنيته ، للجماليات فنه بعامه ، وللجانب الشكلائي منها بخاصة ، على الرغم من تفاقم أمر السلطان العربي والغزاة . إن مزيداً من التقوقع أو التجريدية أو استغلاق الترميز واستفحال الغموض هو ما يتوقع في مناخ كالمناخ العربي السائد . ولقد رأينا كتاباً عديدين مرموقين يتعللون لمثل ذلك في قصصهم في مرحلة الستينات المصرية أو السورية ، بضيق الهامش الديمقراطي أو بانعدامه . وعلى الرغم مما لمثل هذا التعلل من وجهة أو صحة بصورة عامة ، وليس في حالة قطرية بعينها وحسب ، فإنه ليس قانوناً دائماً الصلاحية أو قابلاً للانسحاب على كافة المراحل . فها هو الكاتب منذ مطلع السبعينات يذهب بعيداً في التجريبية أو كما يسمى بعضهم بالمعملية والمخبرية ، وها هو أيضاً يطور القصة نحو ذلك الشكل الحكائي الذي مربنا ، ها هو يتخفف من اللبس بالغموض والتجريدية ، على الرغم من أن الهامش الديمقراطي هو على ما نرى في أجناب البلاد العربية .

وجماع ذلك فيما أزعج هو علامة صحية من علامات المواجهة بين الكتابة والسلطان والغزاة . وهذه العلامة التي تتصل بالإبداع القصصي ابتداءً من مفرداته وجمله إلى المكان فيه أو الشخصية أو لعب الزمن والتقطيع والموتاج والتوازي إلى الحمولة الايديولوجية والشعاع الدلالي . . . - هذه العلامة ليست كما يحلو لبعضهم أو يتبجح موقوفة على مرجعية النص ، أو تدخلاً خارجياً في جوانبته ، أو تطاولاً وجوراً على جماليته . هذه العلامة تأتي في صلب التكون الجمالي للنص القصصي ، وهو التكون الذي ليس تزويقاً أو شطحاً أو متعة أو لذة وحسب ، بل هو بذلك ومنه موقع وموقف أيضاً . إن لم يكن الأمر كذلك فكيف تتمايز جمالية قصة ليائيل دايان عن قصة لأميل حبيبي إذا ما تكافأ الكاتبان في سائر مفردات التقنية واللعب الفني البديع ؟ قد يؤخذ على هذا التساؤل اختلاف اللغة ، مثلما يمكن أن يؤخذ فيما بين كاتبين جزائريين أحدهما يكتب بالعربية والآخر بالفرنسية . وإنه لماخذ حق يؤكد أن اللغة ليست لباساً شيئاً . ورغم ذلك يبقى التساؤل قائماً فيما بين جمالية القص عند كاتب مثل جمال الغيطاني وكاتبة مثل كوليت خوري فيما كتب كل منهما من قصص عن حرب أكتوبر/تشرين الأول ١٩٧٣ ، يبقى السؤال قائماً فيما بين جمالية القص عند كاتب عراقي مقيم في العراق ومتحزب للسلطة فيه ، وكاتب عراقي آخر منفي عن العراق ، فيما يكتب كل منهما من قصص عن الحرب العراقية الإيرانية .

٣- يصل بنا الكلام الآن إلى القيمي في الجمالي . وبالطبع ، فنحن كما هو الأمر في مراحل أخرى ومقامات أخرى ، كما هو الأمر عبر التاريخ ، أمام من يحدد القيمي في الجمالي باللعب الفني ، بأدبية القصة في موضوع حديثنا ، ونحن أمام من ينفي أو يراوغ في الطبيعة الاجتماعية للقيمة ، فيراها تعبيراً عن موقعنا الشخصي إزاء ما نقيم ، أو يراها كياناً فائقاً للطبيعة والاجتماع البشري ، ولكننا أيضاً أمام الطابع الموضوعي للقيمة ، أمام التوكيد على الظرف التاريخي والطابع الطبقي للقيمة في المجتمع الطبقي ، أمام التوكيد على نسبية القيمة .

يخلق المجتمع في سيرورته التاريخية ، وفي منعطفات ومراحل هذه السيرورة ، قيمه الأخلاقية والجمالية والاجتماعية . . . يقدم نسقاً من ذلك ويفعل الصراع

الاجتماعي والقومي والتقدم فعله في النسق والأنساق ، فيقوض أو يطعم أو يشذب .
هكذا تكون للظواهر المادية ولتجليات الوعي الاجتماعي - من كأس الماء إلى القصة
صفات الموضوعية ، هكذا تكون لها قيمتها الاستعمالية أو الجمالية ، وهكذا يعبر البشر
بتلك القيم عن مصالحهم وأذواقهم ومشاعرهم واثناءهم .

للحجر ، والأمر كذلك ، قيمة استعمالية وقيمة جمالية ودلالة ايديولوجية . هـ
في قصة أداة من أدوات تشييد البيت . في قصة أخرى هو حجر بازليتي وبدائي في سوا
لزريرية فلاح أجبر ، هو أيضاً في قصة ثالثة حجر أبيض أبدع النحت فيه ليسوا
قصراً ، وهو في قصيدة لسميح القاسم أو قصيدة لممدوح عدوان ، وفي قصة يكتبه
كاتب عربي ما ، وسوف نقرأها غداً أو بعد غد ، ذلك السلاح الذي يرميه الطفل
الفلسطيني على العسكري الاسرائيلي . لحجر الطفل الفلسطيني قيمة جمالية انسانية
وقيمة استعمالية ، وقيمة هذا الطفل تنقض قيمة السلام الاسرائيلي الأمريكي التي
يتكالب عليها السلطان العربي . وإذن فسلام الطفل الفلسطيني وعدالته وحرية
نقيض سلام راحق ، ولكل من النقيضين قصته ، ولكل قصة جماليته ، مهـ
استخدمت كل منهما في النوعية وفي السوية من الأدوات التي تستخدمها الأخرى .

إن هذا الموقع من الكلام يفضي بنا إلى ما في الجمالية من مشاعر ، إلى تلك
الحالة الانفعالية التي نحياها حين نقرأ قصة لليانة بدر أو حسن صقر أو غالب هلسا أ
حيدر حيدر ، فتوفر لنا على نحو ما قدراً من الإدراك الجمالي لظاهرة أو أكثر من
الواقع ، وتجعلنا نتمثل الجميل فيه ، وتشحننا ضد القبيح فيه ، تحزننا للتبذل ضد
الدين ، للقيم ضد المبتذل . ويمثل ذلك ممارسة الاستيعاب الجمالي لشطر من العا
والحياة عبر ذلك النص ، يمثل ذلك تكون لنا شحنة المشاعر الجمالية التي تبثها تلك
القصة ، سواء أدمت الفؤاد أم أطلقت الضحكة ، أغمرت بالكآبة واليأس أم داعبت
الأمال والأحلام .

للجمالية جوانبها العديدة ، وموضوعيتها العتيدة ومقولاتها المتناقضة تناقض
المجتمع المقتدر للعدالة والسعادة واللعب والعمل والإبداع . ولئن كان الشغل الساذ

في المشهد النقدي كما رسمنا في المقدمة ، فإن الدعوة لتلح الآن وفي الأفق أيضاً إلى إنضاج هذا الشغل وتطويره ، وعدم الوقوف به عند واحد من حذيه اللذين رأينا أو عند حدوده الأخرى . هوذا الكاتب العربي ينضج ويطور قصته ، يشتغل في التراث ، يشتغل في موروثه القريب من الفن القصصي ، يشتغل في اللغة والتأخرة وينقض قيماً ويبدع قيماً ، ينهض أفضل فأفضل بعبئه الجمالي وبما ينطوي عليه ذلك أيضاً من عبء أخلاقي ، وليس على الناقد أن يقتفي هذا الكاتب أو يواكبه وحسب ، بل عليه أيضاً أن يرود له ويعمق دروبه .

لقد تناولت ثلاثة فقط من ملامح المشهد القصصي العربي الراهن . واختيارها كان للأسباب التي حددت الكلام بالراهن ، وخاصة توخي الملموسية والنفعية باتجاه ما يترأى لي أنه راجح في الأفق المنظور للقصّة العربية . ويبدو لي في غالب الملامح التي تناولت ، وفي الغالب مما لم أتناول ، أن القصّة العربية التي استوى عودها ، وتحققت لها شرعيتها وتجنسها ، تجسّد بألوان أبهى ودرجات أكبر تلك المقولة الجمالية الأساسية حول صلة الفن بالشعب (والخصوم الذين تدور معركة المصير معهم ليسوا من الشعب، ولهم جماليتهم) .

أود أن أردد هنا قول غوركي الشهيرة (الشعب هو الفنان الأول من ناحية الزمن والجمال والعبقريّة) وأنا أرى القصّة العربية تحاول في ألوان القص والحكي والسرد ، تحاول في التراث الحكائي العربي ، في الحكي الشفوي العربي ، حتى في التطعيم بالعامية أو إدارة الحوار بالعامية - وإن كان لهذا الأمر شجونه الأخرى .

تبدو القصّة العربية في الأمثلة التي ذكرت ، وفيما يماثلها مما فاتني ، تضاعف من تأملها للواقع ، ومن مكابذتها للمثل الجمالية إذ تحتفي بمشروع المواطن الشغل المحقور ، للتحويل الجمالي لعالمه ، من درن الحاجة والاستغلال والقمع والتجهيل إلى الرحاب التي تنفتح فيها الطاقة البشرية عملاً ووعياً ومعرفة وحباً وجنساً وعلماً . . . وعلى هذا ينبغي التوكيد ، على مضاعفة التأمل في الواقع ، والذات المبدعة من هذا

الواقع وإن كانت شرنقتها البورجوازية الصغيرة المأزومة تلجم أو تشوش تأمله المنشود . هذا التأمل يقتضي خبرة أعمق للكاتب بمادته ويفنه ، يقتضي مغامرة أكبر وأحلاماً أكبر وأكثر إمكانية أيضاً ، كما يقتضي الجرأة ، والجدرية في مواجهة كل ما يكبح ، من مستوى الذائقة الجمالية في الابداع والنقد والتلفزيون إلى مستوى الأمية والغلاء وسائر ما يترسب في النفس من وسخ القرون إلى مقصلة القامع العربي وأسياده .

ذلك هو الأفق الذي نروم وندفع إليه ، ليس القصة وحدها ، ففيما تقدم الكثير مما يتصل بالأجناس الأدبية الأخرى وبالإبداع عامة ، على الرغم من الحرص على أن يتحدد الكلام فيما يعني القصة أولاً .



الفصل الرابع

في المسألة المنهجية

مقدمة

مثلاً اشتبه لفترة طويلة تاريخ الأدب العربي بنقده ، كان الأمر في تاريخ النقد العربي ونقد هذا النقد . وفعل الكون هنا لا يعني انقطاع ذلك الشبه اليوم . بل جل ما يعنيه هو أن محاولة تحديد الحدود ورسم التخوم بين تاريخ النقد ونقده قد أخذت تسفر ، متابعَةً الخطى الأوسع التي قطعتها المحاولة الماثلة السابقة لتحديد الحدود بين تاريخ الأدب ونقده ، والتي تواكبت مع محاولات أخرى أشمل في تاريخ الفكر العربي ونقده .

✱

لا يعني الفكر النقدي في محاولتنا هذه مضمون الانتاج النقدي وحسب . بل يعني أيضاً طرائق التفكير المعلنة أو المستكنة في ذلك المضمون . هذه الطرائق التي تأسست في مرجعها الثقافي ، وفعل في تشكيلها هذا المرجع ما فعل . ومن هنا فسوف يكون للمرجعية حضورها في هذه المحاولة ، ومن هنا أيضاً سوف يستبعد المستشرقون لأن دراساتهم وإن انطوت على منهجية وفوائد ، فهي إنما تتناول موضوع شغلها من خارجه . إنها تفكر فيه ، ولكن ليس بوساطته ولا من داخله . على العكس من النقاد العرب الذين درسوا الانتاج غير العربي ، فأولاء أياً كان موضوع شغلهم ، فهم إنما يشتغلون داخل الفكر النقدي العربي وبوساطته^(١) .

(١) استفدت هنا من معالجة محمد عبد الجابري في كتابه : تكوين العقل العربي ، دار الطليعة ، بيروت =

صفة الحديث التي نعت بها هنا الفكر النقدي العربي تشير إلى إطار زمني وزماني معاً . فهي من جهة أولى لن تذهب بعيداً إلى الوراء ، على ذلك النحو المدرسي الشائع ، والذي يعود بنا في عبارة (الأدب العربي الحديث) أو في عبارة (النقد العربي الحديث) إلى مطلع هذا القرن تارة ، وإلى قبيله تارة . القول هنا معني براهن المشهد النقدي ، فما لا يتجاوز العقدين المنصرمين إلا بقدر ما يستدعيه هذا الأطار الزمني . وقد تصلح إذن صفة المعاصرة بهذه الحدود .

من جهة ثانية ، تعني صفة (الحديث) هنا حداثة الفكر النقدي العربي ، بمعنى جديده وتجديده . ونحيل إلينا أن ما اجتمع لهذا الفكر منذ قسطاكي الحمصي وجماعة الديوان وغربال نعيمة لم يكن إلا حداثياً بهذا المعنى . فمشكل الحدائية في النقد لم يقتصر على طوارئه في السنين الأخيرة كما يتوهم بعضهم . ولعله لا ضير هنا من التنويه بأن المشكل الحدائي كان في صلب شغل الفكر النقدي منذ عدة عقود ، سوى ما نصطلح عليه بالمنهج الاتباعي ، الذي بات شبه موقوف على بعض الأطر الجامعية . وسنحاول تعميق القول في ذلك فيما بعد .



في محاولة رسم الاشارات المرجعية الكبرى للفكر النقدي المعني هنا يبدو لنا :

أ) أن هذا الفكر معني بوطأة الخافية النقدية ، أي بجمللة التصورات والمفاهيم التي تفعل لاشعورياً في الناقد ، وهي جزء من لاشعوره المعرفي^(١) . وهذا الفكر معني بوطأة المبادئ الفكرية السائدة في هذه الفترة ، والإحالة هنا على الثقافة تلفاقية ،

== ١٩٨٤ ، ص ٣٩ - ٤١ ، وكذلك من معالجة محمد برادة في كتابه : محمد مندور وتنظير النقد

العربي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(١) لاحظ متابعة الجابري لبياجي الذي استلهم فرويد في صياغة مصطلح اللاشعور المعرفي وذلك للدلالة على النشاط الذهني الخفي الذي يتحكم بعملية المعرفة لدى الفرد . ولاحظ أيضاً متابعة برادة لبوردوير في صياغة مصطلح اللاوعي الثقافي وذلك للدلالة على منظومات التفكير المؤثرة في الكاتب في مراحل تعلمه : المصدران السابقان .

وهذا ما سنعود إليه . لكن الإشارة الآن هي إلى ما في المناخ الفكري العربي النقدي المعني من جديد وخاص في الشغل التاريخي أو الفلسفي أو الاجتماعي . . . فأمم الناقد الآن - وعلى الرغم من الطابع الأدبي الغالب على الشغل الثقافي العربي - أعمال حسين مروة ، محمد عبد الجابري ، بو علي ياسين ، مهدي عامل ، برهان غليون ، عبد الكبير الخطيبي ، الياس مرقص ، طيب تيزيني وعشرات سواهم .

ب) كما أن هذا الفكر معني بما يشهده الإبداع الأدبي منذ ما قبل الفترة التي تعنيها صفة (الحديث) هنا ، من تحولات جذرية . فالخطاب الأدبي يتوافر منذ عقود ، وأقوى فأقوى سنة بعد أخرى ، على درجة عالية من الخصوبة والتنوع والتجريب والإشكاليات . وأمام الناقد اليوم أعمال أدونيس ، صنع الله إبراهيم ، عبد اللطيف اللعبي ، محمد بنيس ، عبد الرحمن منيف ، حيدر حيدر ، هاني الراهب ، أدوار الخراط ، وعشرات وعشرات سواهم . أمام الناقد اليوم ما ينطوي عليه هذا الإبداع نفسه من فكر نقدي ، أمامه العلاقة المأزومة بين حقلي الإبداع والنقد ، بين المبدع والناقد .

ج) وأمامه هذا الليل العربي المطبق ، هذه الترسمة الطبقيّة الحادة الجديدة التي تتهدد فيها مقومات المجتمع المدني ، وينعطف فيها الصراع العربي الاسرائيلي أيّ منعطف ، والاسترسال هنا في الإشارة يطول ، فكيف بالتفصيل .

*

منذ أعاد الرواد افتتاح كتاب النقد العربي قبل عقود ، توالت جهود الأجيال ، سواء ما كان منها يسعى في أجناب الموروث النقدي ، أو يتناول السلف القريب ، أو يتناول الشغل المجايل . وقد اتسم ذلك السعي والتناول بطابع القراءة المترسمة لنماذج سابقة ، قراءة استشرائية أو سلفية ، متياسرة ، أو متقومة ، تدفعها دوافع تعليمية أو أيديولوجية أو نفعية آنية ، فتختال النقد المعني وتسوقه في دروبها . ولا ريب أن بعض تلك الجهود منذ قسطاكي الحمصي خاصة قد أضاء الموروث النقدي ، وأضاء حقلي شغلها الجديد ، وأخصب العملية النقدية فيما كان بين المتجايلين من معارك وتلاقح .

إلا أن النقد ظل طويلاً رغم ذلك ، وربما بسببه أيضاً ، ينتظر نقده . على أن الفترة المعنية هنا ، وبخاصة في السبعينات فصاعداً ، شهدت نقلة ما ، بدا فيها الأمر كأنه استئناف للنظر في قديم وحديث النقد ، بمنطلقات وكيفية جديدة أو متجددة . وفي هذا السياق تأتي هذه المحاولة المتواضعة لاستبصار منهجية الفكر النقدي العربي الحديث ، وإن كانت قد جعلت غرضها في تلمس الرسوم والحدود وحسب .

✱

لعل لحظتي طه حسين ومحمد مندور أن تكونا الممثل البالغ لمكابدات هذا الفكر على طريق المنهجية . فقد شغل اللحظتين ضبط المنهج على سائر المستويات : الثقافة ، التأصيل في الموروث ، الاختبار في الممارسة ، التوليد من الممارسة . . . وسعى كل من الناقلين سعياً حثيثاً ، تنظيراً وتطبيقاً ، كيما يدفع بالنقد العربي قدماً نحو استيعاء الذات النقدية ، وتجاوز اللحظة الجامعية وما تقدمها أو ما جابلهما من شغل نقدي .

في اللحظة المنهجية لطله حسين تتجلى خاصة تلك الانتقائية التي جمعت الانطباعية إلى الديكارتية ، لانسون إلى تين ، الحديث النقدي إلى البحث التاريخي . . وكل ذلك في سياق المشروع الحضاري لطله حسين ، وطبيعة ذلك المشروع التنويرية . وحيث بدا الرجل في المسافة المراوغة بين التوفيق والتلفيق^(١) وهو في ذلك يلخص شطراً هاماً وكبيراً من المشهد النقدي العربي إبان حياته الحافلة المديدة ١٨٩٩ - ١٩٧٣ .

أما اللحظة المنهجية لمحمد مندور ، فتتقدم خطوة أبعد ، سواء خلال النقالات التي عاشها بين التأثيرية والتحليلية ، وبين ما استقر عليه وكده من المنهج الايديولوجي . وتبدو لحظة مندور في نقده الموروث النقدي وفي نقده الأدبي أقل توفيقاً

(١) انظر د . جابر عصفور : المايا المتجاوزة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ ص ٩

وتلفيقاً ، أقل انتقائية وأكثر انسجاماً مع ما يؤسس عليه منهجيته . وهو في ذلك يلخص شطراً آخر من المشهد النقدي إبّان حياته ١٩٠٧ - ١٩٦١ .

لا يقلل الفارق الزمني بين وفاة الرجلين من مصداقية لحظيتهما المنهجيتين . فالستينات التي غاب عنها محمد مندور لم يكن فيها للمنهج الايديولوجي صوته الخمسيني القوي ، فيما كان صوت منهجية طه حسين لا يزال عالياً . وفيما كانت الأصوات الجديدة تفرش مهادها ، وتصدح حدائياً ، تصدح جديداً وتجديداً .



قبل أن أتابع مابعد لحظتي حسين ومندور أود ان أشير عبر مثالين إلى الجهود السابقة أو المجايلة لحسين على الأقل ، بهدف استكمال رسوم التأسيس للوحة المنهجية التالية - بيت القصيد - .

* المثال الأول هو قسطاكي الحمصي ، ذو الثقافة الفرنسية والأصولية ، والذي خاض في النقد نظراً وتطبيقاً . وشغله التأسيس على المثال الأوروبي ، مثله في ذلك ، مثل صنوه روجي الخالدي .

اهتم هذان الناقدان - ولعلهما الأجدر بحمل هذا اللقب من بين مجايليهما - بعرض خصائص الكلاسيكية والرومانتيكية الأوروبية . وينفرد الحمصي بالسبق إلى المذهب التاريخي عند تبين ، وبوف ، كما أقبل الحمصي والخالدي على النقد المقارن وأنسأ له عربياً .

لم تحكم الحمصي ردة الفعل على أوروبا . وقد أفاد من احتكاكه بالثقافة الأوروبية في الخروج من أسر المبالغة في التفكير والتعبير . وصرف الرجل ستة عشر عاماً في إنجاز مؤلفه الهام (منهل الورد في علم الانتقاد)^(١) ، فنقد النقد العربي

(١) صدر الجزء الأول والثاني من هذا الكتاب في القاهرة سنة ١٩٠٧ ، أما الجزء الثالث فقد صدر عن =

الموروث - وبعضهم يشخص التطرف في عمله هذا ، وسعى إلى تقعيد النقد ومنهجه ، واهتم بالكتابة النثرية الحديثة : الرواية والقصة والمسرحية ، فدفع بمجمل صنيعه عربية الأدب والنقد قدماً في الزمن الجديد ، في القرن العشرين .

* المثال الثاني هو أحمد شاعر الكرمي ، ذو الثقافة الانكليزية والأصولية . تراه يسعى حيناً الى تقديم الأطروحات النظرية للآخر الغربي ، وحيناً إلى التطبيق والمعارك النقدية . كان يردد آراء أوسكار وايلد ، يجادل ادمون رويستون ، ينافح المازني والعقاد ونعيمة في (الديوان) و(الغربال) . . كما كان حارّ الاندفاع نحو الثقافة الغربية متخففاً من قدسية الموروث ، يدفع بمجمل صنيعه عربية الأدب والنقد معاً بعيداً عما تحجرت عليه قروننا ، وبعيداً أيضاً عما قطعته بفعل الرعيل السابق"

*

هكذا ترسم على أبواب الفترة التي تعيننا اللوحة المنهجية التالية :

١ - المنهج البلاغي البياني : الذي يؤسس نفسه في شطر من الموروث النقدي ، لا في الموروث النقدي كله كما تصدح الدعوى . وهو المنهج الذي ينعت بنعوت شتى كالإحيائية والأصولية والمحافظة والاتباعية والتقليدية . ومن ممثليه المتقدمين : محمد سليم الجندي ، عبد القادر مبارك ، عبد القادر المغربي ، خليل مردم

== مطبعة العصر الحديث في حلب سنة ١٩٣٥ ، بالنسبة لروحي الخالدي انظر كتابه علم الأدب عند الفرنج والعرب وفكتور هوجو ، الطبعة الثالثة ، إصدار الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين ١٩٨٤ ، وهذه الطبعة بتقديم الدكتور حسام الخطيب ، وفي المقدمة اشارات إلى الحمصي .

(١) انظر هاشم ياغي : حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين ، معهد البحوث والدراسات العربية العليا ، القاهرة ١٩٧٣ وقد أصدرت مجلة العالمان ملفاً كان ينوي عبد الغني العطري إصداره في مجلة الصباح ، وفي هذا الملف دراسة لنسب الاختيار يركز فيها على أن عدم وجود رأي عام أدبي قد حطم الأديب التقدمي أحمد شاعر الكرمي ، انظر : العالمان ، العدد الثالث ، السنة الأولى ، دمشق في ٢١-٢-١٩٤٤ .

٢ - المنهج التقليدي : الذي فيه يتوحد في الشارح بالمؤرخ ، وهو الذي استبدّ بالأطر الجامعية زمناً طويلاً ولا يزال حاضراً فيها بنسبة أو أخرى . وهذا المنهج يحاول التوفيق بين المنهج البلاغي البياني والمنهج التقليدي الأوروبي الذي كان يواجه التآزم الحاد ، ويخوض نهايات معركته مع المناهج الحديثة التالية ، في الوقت الذي كان يجيا فيه بين ظهرائي جامعاتنا وخارجها عصره الذهبي .

٣ - المنهج النفسي كما عبر عنه العقاد .

٤ - منهج الإنشاء النقدي ، وهو المنهج الذي يشته بالمنهج التقليدي ، وبالحديث النقدي ، وإن كان غير ذلك ، بما انطوى عليه من طبيعة التحليل والتقنية المنهجية والتخاطب مع المناهج الأوروبية الأخرى ، وخير تجلّ لهذا المنهج كان في إنتاج طه حسين .

٥ - المنهج الايديولوجي : كما عبر عنه محمد مندور .

لقد طرحت المناهج الثلاثة الأخيرة نفسها كتجاوز لسواها ، وبخاصة كتجاوز للحظة المنهجية الجامعية ، على الرغم من اشتغال بعض مثليها في الإطار الجامعي . وبالطبع ، فهذه المحاولة التي نسوق في الرسم والتصنيف ، وخاصة ما فيها من اقتراح لأسماء المناهج ، لا تفي الجهود التي تتالت عقداً أثر عقد ، لتقاطع مع المناهج الثلاثة الأخيرة ، وتساعفها في تجديد نسغ النقد . إن هذه المحاولة ، هنا أو في الفقرات التالية ، شأنها شأن أي عمل تصنيفي في النقد أو الإبداع - والأمر أدهى في الأخير - قد تتوفر على قدر أو آخر من الأذى أو الخلل ، لكنها الضرورية التي لا بد منها من أجل أن توفر في هذا المقام رسماً للمهاد الذي انطلقت منه اللوحة المنهجية التالية .

مع اقتراب السبعينات أخذ الشاغل المنهجي يبدو أكثر إلحاحاً ، أقوى فأقوى وأسرع فأسرع ، أخذ القول يتفتق في الأسس النظرية ، في المبادئ والمفاهيم ، في المصطلحات . وأخذت المحاولات التطبيقية لهذا المنهج أو ذاك تتواتر ، أقل أو أكثر نضجاً وحرارة ، بيد أن الأمر برمته بات إعلاناً عن نقلة جديدة ومفصلية في مسار الفكر النقدي العربي .

لقد أخذ هذا الفكر يبحث عن نظامه ومنظومته . أخذ يركب ويختبر ما ركب . وهنا علينا أن نسارع إلى التوكيد على أن تقديم النظام والمنظومة كان في الأغلب أكبر من اختبارها عياناً . إذ لم تكن دوماً الاستجابة إلى حاجة الواقع الأدبي والنقدي هي ما يستدعي هذا الشغل النظري أو المنهجي أو ذلك ، بقدر ما كانت الثقافة أيضاً . وبدا بالتالي في أحيان كثيرة أن الاستنبات والتوليد أدنى بكثير من اصطناع الغطاء الجاهز ، وهذا ما يجعلنا نفرّد للمثاقفة الفقرة التالية .

حظيت تجليات المثاقفة في الإنتاج الأدبي باهتمام مطرد . كما حظيت تلك التجليات في بعض حالات الانتاج الفكري باهتمام أيسر^(١) . وفي هذا السياق جرى في أحيان متباعدة ونزرة تلمس المثاقفة في الفكر النقدي . إن هذا التلمس ينتظر من يعمقه ويستقصيه . وما دام ذلك لم ينجز فثمة ثغرة تظل قائمة ، ليس فقط ضمن حدود صفة (الحديث) للفكر النقدي ، بل أكبر من ذلك بعقود وعقود .

يلوح أمر المناهج النقدية في نقدنا الحديث أشبه بذلك البطل الروائي الشهير الذي عرفنا لدى الطبيب صالح أو سهيل أدريس أو الياس الديري أو حنا مينة . . . ذلك البطل الذي يَمّ طالباً أو كهلاً صوب لندن أو باريس أو بودابست . . . وكانت له مع الآخر تجاربه .

والمشابهة هنا تلوح أيضاً مع ذلك البطل الذي عرفنا في روايات عبد الحكيم قاسم أو صنع الله إبراهيم أو سليمان فياض ، حيث قدم الآخر من فرنسا أو سويسرا أو موسكو إلى عقر الدار .

لقد بدا بطلنا النقدي - إن صححت المشابهة والتعبير - منذ أديب اسحاق وأحمد شاکر الكرمي وقسطاكي الحمصي إلى آخر كتاب أو بحث ظهر هنا أو هناك على امتداد

(١) من التجليات المبكرة لذلك نذكر كتاب فتاوى كبار الأدباء ، دار الهلال ١٩٢٣ .

الوطن العربي ، بدا مشغولاً بآخر ما في (معامل ومستودعات) مناهج النقد الأدبي للآخر . فترى هذا البطل يستورد من الآخر ما هو جاهز ، استيراداً شرعياً ، ويهره تهريماً ، يحاول التوليف مع ما يمكن تلمسه من مقتضيات الواقع الفكري والنقدي والأدبي ، تتصاغر ذاته أمام الآخر الكلي الجاذبية والتفوق ، ومثل بطلنا النقدي في ذلك مثل هذا السياسي أو ذاك ، هذا الفنان أو ذاك ، هذا المواطن المنتزع من ريفه والمزجوج في المدن العربية المتسرطنة ، أو ذاك المواطن المنتزع من ريفه أو مدينته والمزجوج في شتّى مدن العالم .

لكن بطلنا النقدي هذا ليس كما تقدم وحسب . إنه بطل إشكالي بإمتهار . وما يهمننا منه الآن ما فيه أيضاً من تنامي الوعي بحالته ، وبالتالي تنامي الوعي بعلاقته مع الآخر ، وبمحيطه ، وبحقل مشغله أساساً ، فها هنا لا يبدو المنهج قالباً ولا سلعة ، لا يبدو محرّكاً كهربائياً ولا معادلة رياضية ، ها هنا تنطلق الأسئلة من طبيعة وحاجات حقل شغل بطلنا إياه ، وتتوجه الأجوبة إليه ، بما يعني ذلك من استيعاب المفاهيم وفاعلية ودقة وخصوصية العلاقة بين تقنية المنهج ومفاهيمه ومرجعياته . ها هنا لا تكون استعارة المنهج ، ولا التأكيد عليه ، لا يكون هدر الطاقة ، بل تفجيرها ، لا يكون عجز البطل النقدي أو عقمه ولا تكون عقده ، بل خصوصته وعافيته . ماذا تكون إذن إعادة الإنتاج ؟

قبل قليل ذكرنا في صدد طه حسين الديكارتية ، لانسون ، تين ، وفي صدد الكرمي والحمصي ذكرنا الثقافة الانكليزية والفرنسية ، وفي صدد مندور يحضر ذكر لانسون أيضاً وسواه . وإذا تابع المرء العلامات البارزة في الفكر النقدي العربي منذ بداياته حتى اليوم ، فلا مناص من أن يذكر أسماء مفكرين ونقاد ومناهج ومدارس فكرية وأدبية غربية شتى ، بما في ذلك بالطبع الغرب الاشتراكي . وفي الفترة التي تعيننا هنا نرى الأسماء من ماركس إلى لوكاتش ، من غولدمان إلى باختين ، من سارتر إلى شتراوس وبارت وفوكوودريدا ويونغ وفرويد . . . إلى آخر هذه السلسلة المتوالدة .

هكذا ، وإلى حد بعيد ، يبدو مسار الفكر النقدي في غالبه ، ترجيعاً للغرب النقدي والمعرفي أيضاً ، ترجيعاً لحظياً ، وأحياناً ، ونفعياً ومتأخراً عن الأصل . وإذا كان هذا المسار يتخفف باطراد من أوْشال ذلك ، فإن تنويعات السؤال الأساسي لا تظل قائمة وحسب ، بل تغدو أكبر ملحاحية ، هذا السؤال الذي يتناول السبيل إلى إنتاج المنهج الملائم وكيفية مخاطبة الواقع ، وما يلزم من ذلك المستودع الغربي الزاخر . إنه السؤال الذي يبحث عن الذات كما الآخر .

بالطبع لا يبحث المرء عن إجابات صارمة وفورية لهذا السؤال وتنويعاته ، مهما عظمت الرغبة بذلك وتوفرت المقدرة ، فالأمر ليس فردياً ولا لحظياً . الإجابة تاريخية ، وقد شرع في إنجازها منذ زمن غير قصير ، ولم ينجز منها رغم ذلك الكثير . ولعل زمناً آخر غير قصير أيضاً سوف ينقضي قبل أن يسفر المخاض عما يركن إليه .

إن المشاققة لا زالت إذن تحكم المنهج . والصوت الأعلى في هذه المرحلة يمكن بلورته على هذا النحو : « إننا غير مقتنعين بالمنهج الذي يتخذ المذاهب الأدبية المقتبسة عن أوروبا إطاراً مميزاً للممارسات النقدية العربية ، لأن ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتبلور متغايرة بالحثم »^(١) . فالمنهج - مرة أخرى - ليس قالباً ولا سلعة . وللمنهج بما هو مفهوم أو مفاهيم مرجعيته وتقنيته ، وتعني ممارسته - أو يجب أن تعني - إعادة إنتاجه . وليس تعلم المنهج بالاستظهار المجيد أو التقفي العتيد .



(١) تلك هي صياغة محمد براءة في كتابه المذكور سابقاً ، ص ١٤ .

I في المشهد :

إن حرارة الاستجابة لحاجات الواقع تجعل المنهجية في حالة كحالتنا النقدية والأدبية تتخفف أحياناً ، وكثيراً أو قليلاً ، من صرامتها العلمية ، فالممارسة ها هنا كما عبر الجابري هي (وسط الغابة) لا خارجها ، دون أن يعني ذلك نزوعاً برجماتياً إجرائياً . وبهذا المعنى ليس المنهج بضعة خطى ، بل مفاهيم ، إلا في النصوص الموقوفة على المناهج والتنظير المنهجي . وما أحرانا أن نتذكر في هذا الصدد ما ساقه بوريس اينشباوم سنة ١٩٢٥ وهو يقدم نظريته في المنهج الشكلي حين أكد أن هذا المنهج لم ينتج عن بناء نظام منهجي نخاض ، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملمس ، وحيث أصبح لمفهوم المنهج بعامة أبعاد غير محددة . لقد أكد اينشباوم أيضاً أنه لا يقدم منهجية ، بل بعض المبادئ التي تمّ التوصل إليها بواسطة دراسة مادة ملموسة ، لا يقدم نظاماً دوغمائياً بل (كشف حساب) تاريخي .

من المهم أن لا يغيب ذلك عنا ونحن نقدم هذه الترسمة للمناهج الأبرز في شغلنا منذ قرابة العقدين :

- ١ - المنهج البنيوي
- ٢ - المنهج البنيوي التكويني
- ٣ - المنهج النفسي الماركسي

٤ - المنهج الماركسي

٥ - المنهج النفسي

من الجلي أن الماركسية والبنوية والعلم نفسية تبدو في جذر هذه الترسمة . ومن الجلي أيضاً عناية هذه الترسمة بما هو أكثر حضوراً وفاعلية ، ولكن لا ينبغي أن يجعلنا ذلك نخفل عن حضور آخر وفاعلية أخرى متنامية لمناهج حديثة أخرى . فهل يمكن تجاهل الدراسات الألسنية أو السيميائية ؟ هل يمكن تجاهل باختين منذ أواخر السبعينات على سبيل المثال ؟

المنهج البنيوي :

وصلتنا البنيوية كالمعتاد متأخرة ، أيضاً كان التجلي المبكر لها بث المفاهيم والتقنية ، بمعزل عن المرجعية ، بمعزل عن وعي العلاقة بين الرؤوس المنهجية الثلاثة : المفاهيم ، التقنية ، المرجعية . لكن أمر البنيوية لم يستمر كذلك طويلاً . فإذا كان النقاد والمنضويون تحت ألوية - لا لواء - الحداثة والشكلانية خلال الستينات ومطلع السبعينات قد هرعوا إلى الوافد الجديد كوصفة سحرية ، فإنهم لم يلبثوا أن أخذوا بعد لحظة الانبهار يدققون . وقد جاء ذلك أيضاً تحت وطأة الأرباك الذي تسببته لهم طوارئ البنيوية في مظانها ، أكثر مما كان تجاوزاً للحظة الانبهار نحو لحظة الاستيعاء .

هكذا إذن جاء زمن البنيوية العربي المتأخر فيما الشغل النقدي الفكري الأوروبي يفتق في البنيوية ، بعيد النظر فيها ، هذا من جهة أولى . من جهة أخرى ، فإن النقاد المنضويين تحت ألوية - لا لواء الماركسية وجدوا أنفسهم أمام معطى هام وجديد . وفيما كان الأمر بالنسبة لبعضهم تحدياً جاهلياً ، كان بالنسبة لآخرين منهم حافزاً للشغل ومغنياً له ، ومرة أخرى ، جاء ذلك ، فيما الشغل الفكري النقدي الأوروبي يقدم البنيوية التكوينية .

بقي أن نشير إلى أمرين هامين : الأول : أن السرعة التي تم بها ما تقدم تعود إلى تحقق للاحتكاك بالآخر من تسارع ، لم يكن متوفراً من قبل ، وذلك لما طرأ من كثرة العرب الدارسين والمتقنين المقيمين أو شبه المقيمين في موطن الآخر ، وأيضاً ، لما طرأ في حركة الترجمة ، مهما كانت الفسحة كبيرة ومغرية بانتقادها .

أما الأمر الثاني ، فهو أنه هذا الواقع بمجمله قد جعل نقاء المنهج البنيوي في فكرنا النقدي الحديث نزرأ .

ولعل الاغموذج الأصديق تمثيلاً والأصلب عوداً للمنهج البنيوي ، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي ، أن يكون في مساهمات كمال أبو ديب .

بدايةً طرح أبو ديب البنيوية كطريقة في الرؤيا ومعاينة الوجود ، كتشوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم . وهو في هذا التبشير النظري - الفلسفي - لا يفصل كثيراً . فالطرح يبدو شعاعياً ، ويجعل من المنهج البنيوي وصفة سحرية . ولا يقل في هذه البداية ما يضيفه الناقد من لدنه إلى المستورد والجاهز شعاعية وسحرية^(١) .

يبدو المستوى التقني لهذا المنهج أكثر تماسكاً ودقة ووضوحاً لدى كمال أبو ديب^(٢) ، حيث ترتفع قائمة شتراوس بخاصة من بين سائر اعلام البنيوية ، على الرغم من إصرار شتراوس المعروف على طرد النقد الأدبي من حظيرة البنيوية .

(١) كظاهرة انحلال وتشكيل النسق ، مما أغفله - كما يذهب الناقد - النقد الأوروبي الحديث . الإحالة هنا عامة إلى كتابه : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ من دعاء البنيوية الآخرين كفلسفة تذكر : نبيل قنبر . انظر مجلة الفكر العربي المعاصر . العدد ٢٢ ، ص ١٢٢ . وتحسن العودة في هذا السياق إلى محمد علي الكردي في دراسته : النقد البنيوي بين الايديولوجية والنظرية ، مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الرابع .

(٢) انظر كتابه الأهم : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، وانظر دراستنا لهذا الكتاب في : مساهمة في نقد النقد الأدبي ، ط ٢ ، دار الحوار ١٩٨٦ ، ص ٥٢ .

أفاد أبو ديب مما استخدمه من التقنية البنيوية في توليد قول جديد في الشعر الجاهلي خاصة ، وفي سائر النصوص التي عالجها . لكن محصلة شغله الفكري النقدي ظلت محكومة بالإسار العام للبنيوية من جهة ، ولعملية منهجة الفكر النقدي العربي الحديث على المنوال الغربي من جهة أخرى . ولا تبدو العلة هنا في درس التقنية والمفاهيم ، بل في تغيير مرجعيتها وبالتالي ، العلاقة بينها وبين هذه المرجعية .

أخذ كمال أبو ديب في نقلة مفصلية هامة من مساره الدؤوب الخصب الصارم معاً ، يتحدث عن نشوء تيار مستقل ، يهدف إلى بلورة منهج نقدي ، يوحد بين منطلقات ماركسية وبين منطلقات بنيوية ، ويلغي التعارض بين الطرفين في مفهوم البنية ومفهوم التاريخ^(١) . هذا الحديث الذي ابتدأه آخرون واجتهدوا فيه نظراً وممارسة طيلة السنوات التي انقضت على اشتغال كمال أبو ديب على المنهج البنيوي ، إنما يؤكد المآزق الحاصل تحت وطأة مآزق البنيوية نفسها في مظانها ، ومحاولات الفكر النقدي الأوروبي تجاوزها ، وكذلك تحت وطأة البحث في حقل الأدب العربي : قديمه وحديثه .

التجليات الأهم الأخرى للمنهج البنيوي في فكرنا النقدي الحديث ترسم على هذا النحو :

* محاولة في إعادة الانتاج ، وبما يخاطب حقل الشغل في الأدب العربي ، محاولة لا تهجس بالتبشير والشعائرية والسحرية والإطلاقية ، بل تمارس بالقدر المستطاع من الوضوح المنهجي والتدقيق الاصطلاحي ، فيبدو المنهج في الممارسة وقد أعيد انتاجه ، وتبدو الممارسة إضافة ما إلى الفكر النقدي العربي الحديث : ولعل خير مثال على ذلك ، رغم ندرة الأمثلة ، هو ما قدمه عبد الفتاح كيليطو^(٢) .

(١) انظر : مجلة المهذ ، العدد ٢ ، ربيع ١٩٨٤ ، وكذلك دراسته الهامة : الأدب والأيدولوجيا ، مجلة فصول ، العدد الرابع ، المجلد الخامس

(٢) في كتابه : الأدب والغربة ، دار الطليعة ، ط ٢ ١٩٨٢

* محاولة تتلامح فيها الأمشاج غير البنيوية ، فاقدة النقاء المنهجي ، نقاء (البنيوية الدينية) كما تنعت بمنى العيد ؛ ورغم الأمشاج يظل المنهج هو المنهج ، فالأمر ليس هنا كما هو في البنيوية التكوينية ، كما سنرى ، والأمر ليس محاولة في إعادة انتاج المنهج كما فعل كيليطو، والمثال البارز على ذلك يبدو فيها قدمه عبد الكريم حسن ، حيث الحرص على البنيوية منهجياً وتطبيقياً ، والحرص الأكبر على (الموضوعية التوليدية)^(١) .

يؤكد حسن على إهماله مرجعية النص ، وعلى إطلاقية استقلاله ، محدداً لنفسه السبيل الذي يرى النص (شيئاً) ، مفارقاً بذلك بمئة وثمانين درجة السبيل الآخر في النقد الحلولي الذي يرى النص (ذاتاً) . وبدعوى الموضوعية والبنيوية يمارس الناقد تفكيك شعر السياب . ويبدو الجهد المبذول في ذلك مضيئاً على المستوى الفردي ، إذ عزف الناقد عن استخدام العقل الإلكتروني (؟) على الرغم من الخدمة الإحصائية الجلى التي يوفرها ، دقة ووقتاً .

الأهم من ذلك أن تفكيك الشعر قد جاء هيكله له ، عزلاً له في مادته اللغوية ، وحال دون مقارنة هذه المادة كإنتاج بشري اجتماعي .
من ناحية مقابلة ، نرى الناقد يعنى إلى هذه الدرجة أو تلك ، وبداعي الموضوعية التوليدية ، بدلالة الشعر المفكك ويمرجعيته وبصاحبه ، مما يبدو قولاً آخر ، غير تشبيء النص واستقلالته المطلقة وإهمال مرجعيته .

هكذا يرتسم الإحراج البنيوي هنا في مسألة التفكيك اللغوي والهيكل ، حيث غاب ما يعنيه النص على أن مادة الأدب اللغة - في جملة ما يعنى - هو مقارنة لهذه المادة عبر صلتها بالقول الآخر ، الأدبي وغير الأدبي ، مما مادته اللغة أو غير اللغة . وقد ضاعف من هذا الإحراج منهجياً أمر الموضوعية التوليدية ، ولم يساعف في تجاوزه ، فالشغل النقدي هنا مؤسس منهجياً وتطبيقياً في البنيوية .

للمحاولة هذه التي تتلامح فيها الأمشاج مثال آخر نضربه ، هو ما قدمته خالدة سعيد ، والتي تبدو تارة في انعطافتها البنيوية على نحو ما يبدو عليه عمل كمال أبو

(١) في كتابه : الموضوعية البنيوية ، المؤسسة الجامعية ١٩٨٣ .

ديب ، فيما تبدو تارة أخرى موشية لحديثها النقدي بشيات النبوية ، فكأنما تشتغل على منهج آخر ، مما ندعو بمنهج الإنشاء النقدي ، ولكن الموشى هنا بالنبوية^(١) .



هل يشير تأزم البنيوية في مظانها ، وما رأينا من طبيعة تجلياتها في فكرنا النقدي الحديث ، من حالة النقاء ، إلى نزرة حالة إعادة الانتاج ، إلى حالة المزوجة مع الماركسية ، إلى حالة المساعفة بالموضوعية التوليدية أو الإنشاء النقدي ، هل يشير ذلك إلى استنفاذ الحالة البنيوية العربية ؟ قد يدغدغ هذا السؤال مناهج أخرى . ولكن بعيداً عن ذلك ، يبدو لنا أن هذا المنهج - رغم الزمن القصير - قد أخذ يتخلق تخلقاً يقطع مع اسمه الشهير . وقبل أن ندلل على ذلك بما تقدم من تجلياته ، وبما سيلي في البنيوية الماركسية وسواها ، ندلل بمثال كيليطو المذكور ، حيث يعاد إنتاج المنهج في خلق يبحث فيما يبدو لنا عن اسم جديد ، على الرغم من أن كيليطو يسوق لكتابه المذكور (الأدب والغربة) عنواناً فرعياً هو : دراسات بنيوية في الأدب العربي .

المنهج الماركسي :

تحيل هذه التسمية إلى الواقعية بعامة ، وإلى الواقعية الاشتراكية بخاصة ، وذلك فيما يسود خطابنا النقدي والفكري . ولقد التبست تسميتا الواقعية المذكورتان في ذلك الخطاب بسبب اختلاط الأوراق على مستوى المفاهيم أو على مستوى الممارسة . ولقد عانى المنهج الماركسي جراء هذا الاختلاط مثلما عانت المناهج الأخرى . فالتنويغات ، والانتقائية ، والتلفيق والتوفيق - والمسافة المراوغة بينها كما يعبر جابر عصفور - والتوليف . . . كل ذلك سمة بارزة في الشغل المنهجي السائد .

إطلاقنا لهذه التسمية من جديد (المنهج الماركسي) يتوخى المساعفة العلمية على تسمية التسميات وضبط الأدوات والخطوات . وهذا ما يقوم على أن المنهج الماركسي بشتى التباساته واختلاطاته التي ولدت مترادفات جمّة - كالمنهج الواقعي ، أو الواقعي المادي ، أو المادي التاريخي . . . - يتأسس مفاهيمياً في الفلسفة الماركسية . هذا أولاً .

(١) في كتابها حركية الابداع ، دار العودة ١٩٧٩ .

وعلى الرغم من إدراكنا لكون الشغل النقدي بهذا المنهج يمتح من المشارب
العديدة المتوفرة على نسب من التناقض لا التباين وحسب ، والتي أعقبت إنجاز
ماركس وانجلز ، بما في ذلك من ادعاء تطويب ماركس والماركسية لدى هذا المشرب
أو ذاك . . . على الرغم من ذلك ، فإننا نعين في هذا المنهج التأسيس الفلسفي العام
المذكور .

في الخطوة التالية لتعيين هذا المنهج ، يفضي بنا تعدد المشارب إلى تنوع من
المفاهيم وأقدار متفاوتة من الانسجام .

من أجل توضيح ، نمثل على ذلك بالاتفاق على القانونية الديالكتيكية ، أو
الاتفاق على الاستقلال النسبي للبنى الفوقية ، مقابل الاختلاف في مفهوم
الانعكاس ، أو الاختلاف في الواقعية الاشتراكية ، اختلافاً يصل حد الإنكار المطلق
أو التنبّي المطلق !!

يرأى لنا أن تجليات هذا المنهج في فكرنا النقدي الحديث تتراوح على مستوى
النظر في زاوية إلى الشغل المنصوي تحت لوائه .

ليس هذا المنهج بطاريء في فكرنا النقدي ، كما البنيوية أو البنيوية التكوينية .
فعلى الأقل ، يمكن الحديث جدياً عنه منذ الخمسينات . وإذا لم تكن الحداثة فقط
دلالة على المودرنيزم في الغرب أو على تحديث الشعر العربي منذ مجلة شعر ومجلة
حوار . . . فإن هذا المنهج هو مظهر حدائي مبكر في فكرنا النقدي ، مثلما كانت
اللانسونية أو الديكارتية .

لقد أخذ تحديث مفاهيم وأدوات فكرنا النقدي مبكراً عن ماركس وانجلز
وليين بليخانوف وغوركي وجدانوف وسواهم مثلما أخذ عن بيف أو ريتشاردز أوتين
وسواهم . . .

في الفورة الخمسينية للمنهج الماركسي قيل الكثير . تلك الفورة التي تمثلت
خاصة في شغل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروة ومحمد مندور

أيضاً . وهي الفورة التي مهد لها على نحو أو آخر شغل سليم خياطة وعمر فاخوري ورثيف خوري وسواهم .

وفيما قيل في هذه الفورة ماكان من داخل التجربة نفسها ، وفيه ما جاء من خارجها ، أو من التعبيرات الجديدة للمنهج الماركسي في السبعينات فصاعداً . ولقد كان الأمر في تلك التجربة ، وفيما قيل فيها ، بالغ التلبس بالتجربة الفكرية والسياسية العربية المؤسسة على الماركسية . كما كانت العلامة الاصطلاحية السائدة على هذا المنهج هي : المنهج الأيديولوجي ، على الرغم من أن العلامة نفسها كانت تنسحب على الشغل النقدي المؤسس على الوجودية .

بعد فترة من الصمت أو شبهه ، طبعت الستينات تقريباً ، وبدا معها أن دورة التجربة الخمسينية الماركسية في الفكر النقدي قد اكتملت ، شرعت المحاولات النقدية المؤسسة على الماركسية في السبعينات تعيد النظر فيما تقدمها وفيما حولها ، شرعت تؤسس نفسها في فكرنا النقدي الحديث ، مأتحةً من المشارب الماركسية العديدة ، ومن المشارب النقدية أيضاً ، عبر إشكالياتها الجديدة والتي لا تعدم التقاطعات مع اشكاليات المناهج الأخرى سواء على مستوى التلبس . بالتجربة السياسية العربية المتأزمة بنيوياً ، أم على مستوى الثقافة .

هذا المسار فيما نزع من جعل للتسمية الجديدة (المنهج الماركسي) وجهة أكبر . فدعوى النقد الأيديولوجي تصنيفاً أو تبجحاً أو تشنيعاً لم تعد كافية .

ليس النقد الذي يهتم ضمن ما يهتم بالأيديولوجيا النص أو المبدع أو كليهما ، ليس وحده بالنقد الأيديولوجي . فالأيديولوجيا تتناول زاوية واحدة من زوايا الشغل النقدي ، على الرغم من تحريم المحرمين لذلك ، واستهجان المستهجنين .

إن إطلاق صفة الاجتماعي على منهج ما لا يفي بالحدود والتحديد . لأن الإطلاق لا يعين أية وجهة نظر اجتماعية يقوم عليها الاسم . قد يكون ثمة منهج اجتماعي ماركسي أو منهج اجتماعي غير ماركسي . كذلك هو أيضاً إطلاق صفة

الايدولوجي على منهج ما ، لا يفني بالحدود ولا بالتحديد ، لأنه لا يعين الايدولوجية التي يقوم عليها الاسم : أهي الوجودية ؟ ماذا علينا إذن أن نسمي بدايات جورج طرابيشي النقدية ؟ ماذا علينا أن نسمي بدايات مطاع صفدي ؟ أهي الدينية ؟ ليست الدعوة إلى منهج نقدي إسلامي بطرفة ، وماذا إذن ؟

لقد تلبست في خطابنا النقدي - وبإغراض غالباً - صفة الايدولوجية بالمنهج الماركسي وحده . وما يهمنا في هذا الصدد توكيده هو أن دعوى المنهجية ليست بريئة في أسها - وأياً كانت - من الأدلجة ، مهما بلغت درجة موضوعيتها ، ومهما صدحت ببراءة العلم والبحث ولا بأس من قبل ومن بعد أن يقول غولدمان برؤية العالم أو تقول يمني العبد بالموقع أو يقول آخرون بالموقف .

يمكن للمرء أن يشخص بيسر عناية المنهج الماركسي في تجلياته العربية بالمرجعية ، بالانعكاس ، باللعبة الفنية الممارسة في النص ... ولكنها عناية بالغة التفاوت ، يتقدم فيها واحد من تلك العناصر وسواها على غيره ، وتلمس فيها توظيفات معينة إلى حد أو آخر لهذه أو تلك من تقنيات المناهج الأخرى ، كالعلمنفسية والبنوية . كما يبرز في حالات عديدة الاشتباه بالحديث النقدي حيناً ، وحيث تتوالى خطى التحليل سريعة أو مدققة ، مستجيبة لداع في النص أولوية لعنانه ، بينما يبرز حيناً آخر الاشتباه بالإنشاء النقدي ، إذ يبدع الناقد نصّه المنطوي على قدر أو أكثر من المفاصل السابقة ، ولكن على نحو أقرب إلى ما يبدع به الناقد نصّه وفق منهج الإنشاء النقدي .

ولعل المرء لا يبالغ إن رأى أن فكرنا النقدي الحديث يتمحور حول الماركسية ، مثلما يتمحور حول دعاوى - لا دعوى - الحدائث . وما يرجح ذلك أن منافحة المنهج الماركسي ، سواء بطلب العون من الماركسية نفسها ، أو من سواها ، هي جذر ممكن في أغلب دعاوى الحدائث . وما يرجح ذلك أيضاً أن المنهج البنوي الماركسي ، والمنهج النفسي الماركسي ، من بين مناهجنا الحديثة ، إنما كانا على يد نقاد ماركسيين أساساً ، أو بدواع ماركسية ، مثلما - أو أكثر مما - كانا على يد غير الماركسيين ، أو بدواع غير ماركسية .

وإذا كان في هذا المنهج نفسه ، أو في إعادة تركيبه بنويًا أو علمنفسيًا . إشارة بالغة على الثقافة ، فإن فيه أيضاً إشارة أبلغ الى المدى الذي تفعل فيه الماركسية في فكرنا النقدي الحديث .

لقد باتت تعلقو في هذا المنهج ، إلى جانب الأصوات التي علت في التجربة الخمسينية ، أصوات أخرى جديدة ، أو قديمة مغيبة ، من بيلنسكي إلى روزا لوكسمبورغ ، من دوبروليفوف وتشرنشيفسكي إلى تروتسكي وبريخت ، من باختين ولوكاتش إلى فيشر وغارودي وكيكل وكودويل وسواهم وسواهم . وهذا التعدد في الأصوات ، ومعه الحضور الجدي للمناهج الحديثة ، وتنامي الشاغل النهائي ، والأسئلة الجديدة التي يطرحها الانتاج الأدبي والفكري - فضلاً عن الأسئلة الجديدة التي يطرحها الصراع الاجتماعي والقومي - إن ذلك كله قد فعله فعله في المنهج الماركسي . ومن هنا تنفجر زاويته ، ويلحظ في انفراجها التصلب الارثوذكسي ، وشبه الحديث النقدي ، وشبه الانشاء النقدي ، ليصل الأمر أيضاً إلى القطب المقابل للتصلب ، مما تلمس فيه عقدة ماضي التجربة الماركسية ، في الشغل النقدي أو الفكري أو السياسي ، أو عقدة الصغار أمام حداثة الأطروحات المنهجية والفكرية المتحدية الأخرى ، أو كلتا العقدين . على أنه تلحظ أيضاً في انفراج الزاوية هذا تمهيدات أخرى للمنهج ، أكثر جدية واتزاناً .

تري ، إلى أيّ حد سوف تحدد المناهج المرتبطة بالماركسية ، كالبنيوية الماركسية ، أو النفسية الماركسية ، من أهلية المنهج الماركسي في فكرنا النقدي الحديث ؟ وعلى أيّ قرار سوف يقرّ ما هو عليه هذا المنهج أحياناً من حالتي الارثوذكسية أو الصغار ؟

قد تدغدغ هذه الأسئلة المناهج الأخرى ، فثمة من يذهب إلى ابتلاع واحد أو أكثر من تلك المناهج للمنهج الماركسي . لكن ذلك كله شأن آخر ، فالشأن هو أن يحاول السؤال المنهجي والانتاج المنهجي مخاطبة حاجات نقدنا وأدبنا ، والماركسية في أسّ ذلك ، سواء أجرى الحديث عن منهج ماركسي أم بنيوي ماركسي أم سواهما .

المنهج البنيوي الماركسي :

على الرغم من أن ناقدة مثل خالدة سعيد لا تميز بين البنيوية المؤسسة في شتراوس ودو سوسير ، وبين البنيوية التكوينية المؤسسة في غولدمان وجذره اللوكاتشي^(١) ، فإن البون المنهجي وغير المنهجي شاسع بين الدعوة إلى البنيوية والبنيوية التكوينية . فمع الدعوة الثانية ينتقل الحديث خارج البنيوية وأمشاجها ، ليغدو في دائرة أخرى ، في إعادة انتاج للبنيوية في البنيوية التكوينية أو كما يضاف : البنيوية التكوينية الدلالية ، وليس على توليف البنيوية بالماركسية أو العكس .

كان شتراوس يؤكد بحاراة أنه نادراً ما حاول معالجة قضية إلا وكان ينعش ذاكرته بقراءة صفحات من عملي ماركس : الثامن عشر من برومير ، ونقد الاقتصاد السياسي .

وبعيداً عن ذلك ، ففي البنيوية ما فيها من الجذر الماركسي ، من النقد الجذري للأنظمة الفلسفية المثالية القديمة ، إلى نقدها الايديولوجية الذاتية الإنسانية ، إلى استعارتها مفهوم البنية الذي جاء به هيغل ودفعته الماركسية قدماً ، فلم تحده ، كما فعل رواد البنيوية ، باللغة أو القاربة أو الخافية .

لقد توقفت البنيوية عند التزامني الذي ييسر كفرضية تشخيص البنية ، لكنه يكرس الثبات والتسكين ، نافياً ، إن أخذ منفرداً ، التطور والتعاقب ، نافياً التغيير والتاريخي . ومن هنا كانت البنيوية ذلك المقابل للزرعة الذرية . ففي هذه عزل للعناصر ، وفي تلك علاقات العناصر أما الخطوة التالية ، التي تنضج ما تنطوي عليه البنيوية في المستوى الاجرائي ، في المستوى التقني ، أما هذه الخطوة ، فقد جاءت عبر توظيف هذا المستوى في المنهج البنيوي الماركسي^(٢) .

(١) جريدة السفير في ٢٣/٣/١٩٨٠

(٢) هذا الكلام يكمل ما سبق في المنهج البنيوي .

على يد غولدمان تبلورت هذه الخطوة ، عبر تطويره لأطروحات لوكاتش ، وترسيخه لمفهوم البنية الدالة ، والنظرة الى العالم ، وإبرازه لخاصية الانسجام الداخلي ، وخاصية التناسق في البنية ، والتناظر بين بنية النص وهوية الوعي الذي يحمله .

وغولدمان تجاوز بذلك حدود البحث في الأعمال الأدبية وصلتها بالوعي الجمعي ، وكذلك حدود البحث في البنى الساكنة - وفق البنيوية الدينية - وحدود التفسيرات السيكلوجية للأدب .

سرعان ما اغتنت خطوة غولدمان المنهجية بالمعطيات الجديدة ، الدلالية والألسنية أيضاً . وسرعان ما وجدت لها استجابة حارة في فكرنا النقدي الحديث . استجابة متخففة إلى هذا الحد أو ذاك مما يعلق عادة بمجمل علاقة هذا الفكر بـ (المستودع الغربي ومعامله) ، ولكن دون أن تكون بريئة منه تماماً .

ولعل يبنى العيد أن تكون من أنصع تجليات هذا المنهج . فهي لا تني تجهد في تقديم مفاهيمه واختباره في الممارسة وفق المسار الممتد المتداخل فيما بين لوكاتش وباختين وغولدمان .

الإجراءات البنيوية هنا ، ليست غير مفتاح أو وسيلة ، يساعف في قراءة الدلالة ، واكتناه النص ، وينير علاقته بمرجعياته ، ويعقلنها ، ويخلصها من طغيان السوسيولوجية ، والأوشال المتيسرة .

الخطوة البنيوية هنا لا تقف عند حدود التزامن ، وفي هذا نرى يبنى العيد ، وأمثالها ، تتقاطع مع (الواقعية) ، في اتجاهها نحو المرجع ، ومع (الأدبية) في اتجاهها نحو النص . ويتميز شغل العيد في كونه (ممارسة نقدية) كما تؤثر أن تسمي ، لا تبشيراً و لا اختباراً بالمعنى الشائع . الممارسة هنا غير التطبيق . الممارسة نشاط ينتج^(٢) ،

(٢) وهي تضيف : والتطبيق استهلاك . والإحالة هنا بعامية إلى كتابها : في معرفة النص ، دار الافاق =

لا يجدي معه نقل المفاهيم ، ولا التورط في التنظير فوق النص . ولذلك فهي تشغل بالمعالجة العيانية ، بتوفير الحد الأقصى مما يحتاجه الشغل من التقنية البنيوية ، ضمن المسار المنهجي المختار^(١) . بينما يكتفي آخرون بالتبشير أو المناقشة النظرية ، والتهويم فوق النصوص ، وهذا ما يظل قاصراً مهما توافر له من الحرارة والثراء .

وعلى نحو مقارب لما يبدو عليه شغل يمين العيد نرى أيضاً شغل محمد بنيس^(٢) ، والياس خوري^(٣) ، ومحمد برادة^(٤) وجابر عصفور^(٥) .

تعقيب :

بعد الازدهار الذي كان للبنيوية في النقد الأدبي وفي سواه ، في مظانها ، أخذ عجزها عن الوفاء بحاجة النقد والناقد يربك الأخذيين بها ، وأخذ نقاؤها يتكسر .

= الجديدة ، بيروت ١٩٧٣ . وليمي العيد أيضاً كتاب عنوانه «ممارسات في النقد الأدبي» . وقد استخدم الياس خوري لتسمية شغله مصطلح الممارسة النقدية في كتابه : دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ١٩٧٩ ، ص ٥ كما استخدم محمد برادة المصطلح نفسه في كتاب : محمد مندور وتنظير النقد العربي . وقد سبق لي أن اخترت لكتاب بيلينسكي الذي ترجمه الصديقان فؤاد مرعي ومالك صقور عنوان (الممارسة النقدية) ، وصدر الكتاب عن دار الحدائق ، بيروت ١٩٨٢

(١) وقد بلغت مستوى فائق التميز في عملها الأخير : الراوي : الموقع والشكل ، مؤسسة الأبحاث ١٩٨٦

(٢) انظر كتابه : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ١٩٧٩ . وفي كتاب يمين العيد (في معرفة النص) دراسة ثمينة له .

(٣) في كتابه المذكور : دراسات في نقد الشعر يتوشى شغله بشيآت الحديث النقدي ، لكنه يتخفف من ذلك في كتابه الآخر : الذاكرة المفقودة ، مؤسسة الأبحاث ١٩٨٢

(٤) وهو يحدد خط السير من لوكاتش إلى غولدمان إلى بورديو ، وقد أشرنا أكثر من مرة إلى كتابه : محمد مندور وتنظير النقد العربي .

(٥) يتجلى ذلك في نقده للنقد (المرايا المتجاورة ، مذكور سابقاً) كما في دراساته النصية ، ومثل بواحدة منها : رمزية الليل ، مجلة المهدي ، العدد ٢ لعام ١٩٨٤ .

وسرعان ما شرع في الفكر النقدي الغربي بنقدها وزرقها بأمشاج أخرى ، وكذلك بتقديم بدائل عنها .

هكذا علا صوت بارت مثلاً ، إذ ينزع عن النقد أدنى ، رداء علمي ، ليرسله إبداعاً كما الإبداع المنقود ، وليغدو الناقد كاتباً . هكذا علا صوت دريدا مثلاً ، فمدّ باع التحليل البلاغي إلى أي نوع من الخطاب في العلوم الإنسانية ، ملحاً على صلة الأدب بالفلسفة ، وموازيًا بين الناقد والفيلسوف في مستوى واحد .

أجل ، سرعان ما علت في الفكر النقدي الأوروبي الأصوات التي ترفض تحويل الناقد إلى جراح للنصوص ، مهما بلغت خبرته وتقنيته . فالناقد كاتب مرة ، فيلسوف مرة . . وسوى هذين التجاوزين للبنىوية برزت محاولات أخرى ، برز التفكيك DECONSTRUCTION المؤسس في اطروحات دريدا مرة ، فوكو مرة ، سواهما أيضاً ، توليفة من هذا وذاك . وفي أمريكا ، حيث حاول بعض النقاد أمركة البنىوية ، لم تكن محاولات التجاوز بأقل ، هذا إن لم تكن أكثر .

ماذا يعني ذلك كله لفكرنا النقدي الحديث ؟

قد يبدو اليوم صوت المنهج البنيوي الماركسي أكثر غماسكاً وإغواء . وعلى الرغم من أن الوقت لا يزال مبكراً ، فإن الأصداء الأخرى لتجاوزات البنىوية بغير البنىوية التكوينية ، بغير المنهج البنيوي الماركسي ، أخذت هي الأخرى تتردد في فكرنا النقدي . فهذا يجهر بدعوة دريدا إلى غزو الناقد للنص المنقود والتخلص من عقد النقص تجاهه ، وذاك يتابع فوكو في نزوعه التفكيكي ومنافحته التحليل النفسي والماركسية أيضاً ، وآخر يصدق بدعوة بارت إلى النقد ككتابة . . . والأمر ينقض هذه المرة في مألوفنا في المثاقفة ، إذ لم يتأخر التقفي .

ولا ريب أنه من المهم أن يبرأ فكرنا النقدي من التقفي المتأخر ، وإلى التقفي كله . ولقد أشرنا إلى الخطى الأولى لذلك كله بفعل وفرة المبعوثين والمقيمين والترجمة . .

أجل ، من المهم أن تتردد في فكرنا النقدي الأصدقاء القوية والقوية ، والدقيقة ، الدقيقة بخاصة ، لبارت أو فوكو أو جيمسون أو زريدا أو تودوروف أو بروب أو لاكان أو مارتينييه أو تشومسكي أو باختين أو مارشيري . . . إلى آخر المنظومة التي تنتشر فرائدها في راهن الشغل النقدي الجاد أو الاستعراضي والواهم . إلا أن الكيفية التي يتم بها ترديد هاته الأصدقاء أكبر أهمية .

علينا أن نعرف كيف لا يتحاشى فوكو موته ، ولماذا وكيف يوقف خطابه على المحرومين من الكلام ، علينا أن نعرف كيف ولماذا يرفض أن ينعت بالنبوية . علينا ان نعرف كيف ولماذا يجعل دريدا للتحليل البلاغي أهمية مضاعفة ، أو ينصب من الناقد فيلسوفاً ، أو يتنكر لكل فلسفة ، أو يحطم العقلانية . . .

ولكن ماذا نفعل بهذه المعرفة في شغلنا ؟ أين نحن من التوفيق أو التلفيق أو المسافة المراوغة بينهما ؟ أين نحن من استيعاء هذا المنهج أو ذلك ، من وعي مفاهيمه ومرجعياته ؟ أين نحن من اختبار تقنيته ؟ وكل ذلك على ضوء حاجات واقع عياني محدد في حاضره وطموحاته وموروثاته ، وليس فقط على سبيل الاستملاء الثقافي والحضاري ، وتمديد وتأبيد العطالة في الفعل المنتظر من الفكر النقدي .

من حسن الحظ هذه المرة - إن حق لنا التعبير كذلك - أن أمر أصدقاء تجاوزات البنيوية وتشوير المناهج الحديثة ، في فكرنا النقدي ، ينطوي على رنة خاصة ، متسائلة ، تحاول الاستيعاء ، لا تخلد الى الاستخذاء ، هذا ماكان يتأخر على التقفي المتأخر ، فيتراكب هزال الثقافة في متوالية هندسية بامتياز^(١)

ان مجمل هذا القول يقضي بنا الى الحداثة . وحديث الحداثة يستدعيه أيضاً . لقد وفر هذا الحديث المنطلق منذ عدة عقود ، على مستويي النظر والتجريب ، من

(١) ننوه هنا بالقراءة الدقيقة - والحارة ، وآه من الحرارة ، التي يقدمها هاشم صالح لفوكو . على سبيل المثال راجع مجلة الكرمل العدد ١٣ ، كما ننوه بالقراءة الفاحصة التي قدمها جورج زيناتي لدريدا في مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان ٦ - ٧ لعام ١٩٨٠

بعض تلك الخطوط البيانية المتقاطعة في بؤرة الأزمة يرسله النقد على اختلاف مناهجهم وممارساتهم . أما الصحافة الأدبية فصوت الشكوى فيها صاوح دوماً ، يختلط فيها ما هو مجاني بما هو معتبر . ولعل الإطار الوحيد الذي يخفت فيه نسبياً صوت الشكوى هو الإطار الجامعي ، خاصة لدى الرعيل المظمئن الى ممارسته . إلا أن هذا الإطار ذاته هو نفسه مجلى كبير للشكوى ، من خارجه .

كيف تتبدى في نقطة التقاطع/البؤرة ملامح الشكوى ؟
* ثمة أصحاب منهج بعينه يرسلون القول في قصور أو عجز أو ارتباك المناهج الأخرى .
* وثمة بعض أصحاب المنهج الواحد نفسه يتلمسون المأزومية في المنهج الذي يركنون إليه .

* أصحاب دعوة التكامل بين المناهج يرسلون القول في قصور أو عجز أو ارتباك أي من المناهج بمفرده ، سواء أكانت دعوتهم توليفاً أم توفيقاً أم تلفيقاً . . .
* المبدعون يتهمون النقد المفارق لمبدعاتهم ويرونه غارقاً في المباريات النظرية والרטانة .

* والعكس قائم أيضاً إذ يعلو حديث النقد عن أزمة الإبداع نفسه .
* والنقاد والمبدعون معاً يعلو بينهم الحديث عن أزمة العلاقة مع المتلقي ومع المؤسسات المعنية . ولئن كان هذا الحديث من طبيعة أخرى غير طبيعة الحديث عن الأزمة المنهجية ، الا أنه ينطوي على الكثير مما يخاطبها ويستدعي منها خطاباً ما له .
* والقارئ نفسه فيما يتاح له من إعلان عن نفسه ، وهو إعلان محدود جداً ، يعبر أيضاً عن مفارقة الانتاج الابداعي والنقدي له في حالات كثيرة .

(١) سامي سويدان يؤثر المنهج المركب أو المتعدد لمضمون دعوة المنهج المتكامل نفسها . وسويدان يلاحظ بدقة في الحالة المنهجية العربية الراهنة ضعف التخوم بين المناهج ، والاتجاه القوي لتخطيها مع التمييز بين التناول العشوائي لذلك وغياب الثقافة المنهجية ، وبين العكس . كما يلاحظ بدقة الانتساب العائد الى منهج (أجنبي) ما ، واعتماد عدة مناهج دون تصريح المعتمد بذلك أو ببعضه . . . انظر مقدمة كتابه : أبحاث في النص الروائي ، مذكور سابقاً .

المهاد ، ما ساعف مع جملة عوامل على ما تبلور فيما بعد من مناهج ، دون أن يعني ذلك أن قيام هذه المناهج كان منذ البداية غرضاً محدداً لدعوى الحداثة هذه .

فالدعوة بدأت ضبابية ، مركوزة في تحديد الأدب والخروج من الأسر السلفي والأيدلوجي ، الماركسي منه بخاصة ، ولتفتح المصاريع على الغرب غير الاشتراكي . ومنذ البداية ، كان لأدونيس المعلم في الإنشاء النقدي - ورعيه دور المبشر . وفي حرارة التبشير وغضاضة البداية اختلطت الشيات الثورية المتطرفة بالشيات النخبوية والطوباوية والصوفية وبالتغرب .. وراحت الحداثة تتفتق حدائنات ، وبدا المشروع الحدائثي زخرفة مغوية ، يحاول حيناً تأصيل نفسه في الموروث حتى وهو ينفيه ، ولكنه يبدو دوماً منضلباً على قمر أوروبا الغربية . وكان أدونيس في المآل بحق الفارس المجلى . وفي المآل بدت الدعوى تتخفف من أعباء البداية ، سواء بتعمق الدعاة لها ، أو بجعلها مع الشرط العام عقداً اثر عقد ، دون أن يعني ذلك انتهاء الإرباكات ، وفي رأس ذلك إرباك الاسم نفسه : الحداثة .

وكمن يرى في البنيوية فلسفة حياة ، ثمة من طرح الحداثة قبل البنيوية وبعدها كذلك ، حيث تتمدد الحدود خارج الفكر النقدي ، ولا تقبل الدعوى أن تكون أقل من بديل لما سبق ، وبخاصة : للماركسية . ومن أجل ذلك لا بأس من أن يستعين الدعاة بما يلزم من المبدلات ، وبخاصة أيضاً . الماركسية .

بيد أنه بمعزل عن ذلك ، فقد حققت هذه الدعوى فوائد جمة وهامة ، على مستوى خضّ الفكر النقدي وزرقه بحمولاتها ، وعلى مستوى الانتاج الأدبي .

إن العلامة البورجوازية الصغيرة الصارخة في هذه الدعوى لم تحل دون الاسهام في تحريك المشهد الإبداعي والنقدي ، وبخاصة : تفجير التجربة الإبداعية . ومن هنا فالتعامل معها هام وأساسي ودقيق ، فالدرب ليست مغوية وحسب ، بل زلقة .

(١) انظر: دراستنا لجهد أدونيس في : مساهمة في نقد النقد الأدبي ، مذكور سابقاً .

المنهج النفسي والمنهج النفسي الماركسي :

لم تتوفر للحظة المنهج النفسي في فكرنا النقدي عبر العقود الماضية ما توفر لسواها. فمحاولات مصطفى سويف وعباس محمود العقاد ومحمد خلف الله أحمد وسامي الدروي وعز الدين اسماعيل . . . في بثّ وتجريب هذا المنهج ظلت محاولات متقطعة ومتباعدة ، ملفعة بالطابع التبشيري ، ولم تستطع تشكيل سياق .

في الفترة التي تعيننا هنا ، تساوق طرح المفاهيم الحدائية وطرح المناهج الحديثة مع ارتفاع أصوات فرويد ، يونغ ، فروم ، رايش . . . في المجال الثقافي . وكان لذلك أثره المحدود بالقياس إلى سواه .

ولعل المحاولة المتميزة النقدية والتي تبدو شبه وحيدة في نقائها المنهجي ، هي ما كان على يد يوسف اليوسف . صاحب هذه المحاولة يصرّ على أنها جزء مما يرومه في المنهج المتكامل الذي يفيد من علم النفس وعلم الاجتماع والتحليل اللغوي ، افادة محكومة بإركزاز النفسي على الاجتماعي ، والفني على النفساني^(١) .

لكن واقع الأمر أن يوسف اليوسف قد أركزز النفسي ليس على الاجتماعي وحسب ، بل على الفني أيضاً . فالنقد بحسبانه ينبغي أن يتوجه إلى المضممرات اللاواعية المستبطنة في العمل الفني . وأحد بنود الحل الجذري لأزمة النقد هي كما يذهب إحالة الظاهر على باطن يحايثه^(٢) وعلى الرغم من أن يوسف اليوسف قد بدا في أعماله اللاحقة يحكم السيطرة على المنهج النفسي ، ويتخفف من أسر المنهج له في أعماله الأولى^(٣) ، وبفضل امتيازه بالإنشاء النقدي على وجه الخصوص ، على الرغم من

-
- (١) يوسف اليوسف : بحوث في المعلقات ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨ ، ص ٨
 - (٢) المصدر نفسه ، ص ٢٦ ، والناقد يرى أن ما يجترحه هو ما سيرسم مستقبل النقد العربي في الثمانينات ، ص ١١٣٤
 - (٣) انظر دراسته المتميزة : غسان كنفاني رعشة المأساة ، دار منارات ، عمان ١٩٨٥ .

ذلك ، فإن السنوات القليلة المعطاء من عمر محاولته أفضت بالمحصلة إلى التغليب المطلق للنزعة النفسية الباطنية الصوفية ، مما غدا بدوره مظهراً آخر لأزمة النقد التي كان اليوسف يدعي طرح حلها الجذري في الثمانينات عبر المنهج المتكامل^(١) .

ان تسريبات المنهج النفسي إلى شغل المناهج الأخرى هي ماكان في الغالب حظه ، في فكرنا النقدي الحديث ، ولا نكاد نستثني من ذلك سوى تجربة جورج طرابيشي التي حاولت مزاجية الماركسية بالفرويدية خاصة وبالعلمنفسية عامة ، فجاءت البداية مغلبةً لطرف المعادلة الأول^(٢) ، ثم اخذت الفرويدية خاصة والعلمنفسية عامة تستبدان بالتجربة خطوة بعد خطوة ، ولكن دون أن تؤول الى مآلت إليه تجربة يوسف اليوسف ، على الرغم من أن عمر تجربة طرابيشي أطول ، ونتاجها أوفر .

مع جورج طرابيشي ينتقل الكلام إلى المنهج النفسي الماركسي . إنه يحدد منطلقه المنهجي ، بعد الاشتغال عليه ماينوف على العقد ، باعتبار التحليل النفسي نقطة الانطلاق ، لا الوصول . وهو يتحرز من اختزال الأدبي إلى النفسي ، مؤكداً أن ما هو أثنى من القرائن السيكلوجية في الأدبي : رؤيته للعالم ، مادته الايديولوجية ، وبخاصة في مناخ العالم الثالث . وطرابيشي يفسح في منهجيته للسوسيولوجيا^(٣) ، إلا أن جماع التجربة في أعماله الأخيرة قد غلب السيكلوجية على الايديولوجية والسوسيولوجية .

(١) انظر كتاب : ما الشعر العظيم ؟ اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨١ ، وعادة ما يجهر بالمنهج المتكامل أو التكاملي في حالات الانتقائية ، وما أكثرها في المشهد النقدي ، لكنها غالباً ما لا تسفر سوى عن تنف ومصقات من المناهج .

(٢) وكان ذلك في كتابه : لعبة الحلم والواقع ، دار الطليعة ١٩٧٢ ، و : الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة ١٩٧٨ ، انظر دراستنا لهذين الكتابين في : مساهمة في نقد النقد الأدبي ، مذكور سابقاً ، ص ١٤٤ ومايلي ، وكذلك في المقام نفسه دراستنا لكتابي طرابيشي التاليين : شرق وغرب ، رجولة وأنوثة ، دار الطليعة ١٩٧٧ ، و : الأدب من الداخل ، دار الطليعة ١٩٧٨

(٣) انظر مقدمه كتابه : عقدة أوديب في الرواية العربية ، دار الطليعة ١٩٨٢

لا يحتاج المرء إلى كبير عناء كيما يرى في المعالجة النقدية المؤسسة على المنهج النفسي أو المنهج الماركسي ، القصدية في اختيار المادة المعالجة ، فالنص المختار هو دوماً ذلك الذي يتوفر على هذا التجلي أو ذاك لمعطى نفسي بارز أو أكثر ، حيث يبدو استدعاء المنهج إياه استجابة لحاجة النص . لكن وجهة ذلك ومصادقته تتضاءل كلما جرى الكلام تحت الضوء ، وفي العلن ، كلما خرج النقد إلى ساحته العامة . ومن هنا تظل قائمة هذا المنهج ، بنقائه أو بمركسته ، متطامنة ، على الرغم من المساعفة الثمينة التي يمكن له أن يوفرها لسواه^(١) .

II في الأزمة :

فيما تقدم تتناثر إشارات إلى أزمة منهجية في فكرنا النقدي الحديث . وسوف نسعى الآن إلى بلورة تلك الإشارات وتخصيص القول في هذه الأزمة .

إن خطوطاً بيانية شتى تتقاطع في بؤرة الأزمة المنهجية . وبعض تلك الخطوط يرسله المبدعون الذين يجأرون بالشكوى من أزمة النقد منهجاً وتطبيقاً . وقد يكون في هذه الشكوى بعض ما يحتمل الأخذ والرد مما هو مألوف عادة في علاقة الإبداع بالنقد والمبدع بالنقاد . وبالطبع ، فثمة تباينات في جدية وأهلية الشكوى ، بحسب مرسلها من المبدعين . لكن ما لا مناص من مواجهته هو شبه الاجماع - إن لم نقل الإجماع - على الشكوى ، مهما كانت بواعثها ومصادقيتها .

(١) وهذا ما نأمل أن يكون قد تحقق في دراستنا لروايات الياس الديري وحنا مينة في كتاب : وعي الذات والعالم ، دار الحوار ١٩٨٥ . ومن الدراسات الأخيرة المتميزة هاهنا نذكر دراسة سامي سويدان لرواية نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، وذلك في كتابه : أبحاث في النص الروائي العربي ، مؤسسة الأبحاث ١٩٨٦ ، ص ٢٥ - ٦٠ ، ونشير أخيراً هنا إلى ما يعول عليه عبد السلام المسدي في أمر (النفس) كنقطة انطلاق في دعوى المنهج الأسلوبى ، إذ يجدد الخطوة الأولى في الأسلوبية بتتبع الشحن العاطفي في الكلام ، ويكون الدراسة نفسية ، وبانطلاق الناقد الأسلوبى في عمله من الخلدس (أو من الومضة الذهنية) . ويصرّ المسدي رغم ذلك على أن الأسلوبية عزل للمقاييس النفسية وسواها مما هو (خارجي) عن النص . انظر الفصل الثاني من كتابه : النقد والحداثة ، دار الطليعة ١٩٨٣

أمام ذلك كله يبدو أنه ليس من أزمة منهجية واحدة موحدة . بل ثمة أزومات ، كما يعبر نصر أبو زيد في نقده لالياس خوري ، حين ذهب الى انه ثمة أزمة خاصة بالواقعية أو البنيوية ، أزمة خاصة بهذا التيار الابداعي او النقدي أو ذاك ، وليس من أزمة واحدة للجميع . فأزمة المنهج الواقعي تنبع من حاجته الى التأصيل والتعميق مما يزيد فعاليته في التعامل مع النص الأدبي ، أما أزمة البنيوية ففي الغربة عن الواقع الابداعي^(١) .

تناسس الأزمة الخاصة بكل منهج في مناخ مأزوم أشمل . مناخ إبداعي ونقدي هو جزء من مناخ ثقافي ، وهذا بدوره جزء من المناخ العربي الذي نعيش . وإذا كانت إعادة ذلك الآن تحصيل حاصل ، فإن استعادته دوماً هامة ، حتى لا تعلق أزمة النقد على مشجب الواقع الثقافي أو الاجتماعي . . ولكي لا تتغلق شرنقة المنهج أو النقد أو الإبداع على نفسها .

من الملاحظ ان المجاهرة بالأزمة المنهجية - كما الشأن في سواها - تتخذ غالباً طابع النذب والموات . وحين يجري الحديث عن تجاوز الأزمة يبدو ذلك نوعاً من الخلاص الديني .

ليست الطامة الكبرى والصغرى في أن تكون أزمة في هذا المنهج أو ذاك ، في أن تكون أزمة هنا أو هناك . فما دام الإبداع يتفجر ، وما دام التطور الاجتماعي والثقافي لا يركن الى سدرة المنتهى ، فسوف تكون اليوم ، وغداً ، أزمة ما .

الطامة - أكانت صغرى أم كبرى - هي في العجز أو الارتباك في مواجهة الأزمة . وهذا يجعل من المهم ان نلح اليوم ، فيما يخص إبداعنا ونقدنا ، على تعميق

(١) مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الرابع . والمنهج الواقعي بتسميته هو باقتراحنا السابق : المنهج الماركسي .

وتعميم الوعي النقدي ، على تجذير وتسويد الملكة النقدية ، مما يؤسس للتأزيم كما لمواجهته وتجاوزه .

لنتفحص المناهج الحديثة التي تفعل فعلها منذ سنين في نقدنا ، وتصنع من أزمته كما من تجاوزها ما تصنع ؛ ما شأن هذه المناهج في مظانها قبل أن نرحل إليها أو تصل إلينا ، وبعد ذلك أيضاً قد يجد بعضنا العزاء في كون تلك المناهج تعيش متوالية من الأزمات . وقد يشمت بعضنا . لكن الشئمة والعزاء ليسا الا تعبيراً عن قصور لا يؤدي سوى الى المزيد من التأزيم ، وتأخير وتخليف الخروج من التأزيم . فالأمر رهن بقدرة الاستجابة على سائر المستويات للحاجة التاريخية ، في هذا الحقل او ذاك ، في النقد أو الابداع أو العبارة او . .

ولعل من المفيد هنا ان نتابع هذا القول فيما تشهده فرنسا وسواها من ثورة منهجية ضد المناهج الحديثة التي ثارت على المنهج التقليدي وورثته . يقول بيير مارشري : «من المنهج التقليدي الذي يلود بالعبقرية وما إليها من وحي وإلهام وموهبة يرد إليها ما يعجز عن تفسيره ، مسلماً بأنه من خصائص الطبيعة البشرية ، الى المنهج النفسي الذي يفرغ الى اوساط الادباء العائلية والى تجاربهم الفردية يفهم بها آثارهم الأدبية ، الى المنهج الاجتماعي الذي لا يرى إلا الوسط الاجتماعي ، يشهر من خلال الحديث عنه بأعوار البورجوازية ، الى الشكلائية المغذاة بالهيكلائية اللسانية التي ترى كل شيء في البناء النصي ، لا يجد الباحث التزيه الآن ما يختاره»^(١) .

إن دعوة التجاوز الكامنة في هذا القول هي في صلب ما يصلنا طازجاً من محاولات التجاوز ، كما في نظرية الانتاج الأدبي أو نظرية التخاطب ، وسواهما . . .

(١) نقلاً عن حسين الواد من كتابه : في مناهج الدراسات الأدبية ، سيراس للنشر ، تونس ١٩٨٥ ، ص ٤٧ - ٤٨ . انظر كذلك ملاحظات الواد المهمة ص ٤٩ . لقد غدت منذ سنين البنيوية والسيائية هدفاً مركزياً للانتقاد في فرنسا وألمانيا بسبب ما يأخذ عليها دعاء تجاوزهما من الفرق في الرطانة والانجاس في الشرقة ، وبالتالي افتقاد الثورية التي كانتا تمثلانها إبان ظهورهما .

فهل نستعيد هذا الدرس دون تأخير ، خلاف العادة في استعادتنا المتأخرة لدروس الآخر ؟

لنر أولاً كيف أن الثورة المنهجية مستمرة مادامت حاجة الواقع تتطلبها . إن تثوير المناهج ليس صرعة تلوي بأعناقنا في سياق إشكاليات علاقتنا بالآخر . فحين يقصّر المنهج عن تلبية الحاجة ، حين يجافي الحاجة أو تكبر عليه ، فلا بد أن يجري اغناؤه أو التعديل فيه أو تجاوزه . وهنا تتجلى الأهلية النظرية والتاريخية للمنهج الماركسي من حيث تأسسه في التاريخ لا في المختبر ، من حيث أنه ليس تنزيلاً محكماً ومغلقاً ، ومن حيث مقوماته في العلم والمجتمع والتطور والتقدم والاستيعاب ، دون ان يعني ذلك إلغاء أو التقليل من أهمية المناهج الأخرى وضرورتها أو بعض ذلك في بعضها . على أن تجسيد الأهلية المدعاة للمنهج الماركسي كما لسواه تبقى في ممارسة بعينها أمراً آخر . وبعد ، فهل نتساءل عما يعني أن تكون قدم الناقد في تربته ، وقدمه الأخرى في تربة الآخر ، ونقده مشبوح بين الضفتين ؟ ماذا يعني أن تكون قدما الناقد في تربته ، ويداه في تربة الآخر ، ونقده هائم في الفضاء ؟ أليس هذا التساؤل في صلب أزمنا العتيقة ؟

*

إذا صح تشخيص ادوارد سعيد لحالة النقد الراهنة في الولايات المتحدة الأمريكية ، فليس الأمر اذن ببعيد عن جوهر حالتنا . فسعيد يشخص وقوع النقد الأدبي الأمريكي تحت بصبات النقد الأدبي الفرنسي والإيطالي والألماني والسوفيياتي . هل المسألة في مثاقفة أخرى أم فيما يحدده سعيد بالتزويج اذ يدرس نزوح الأفكار والنظريات من مكان إلى آخر وما يطرأ عليها كيما تخاطب المكان والزمان الجديدين ؟^(١) .

(١) وما يمثل به على ذلك نزوح نظرية لوكاتش إلى باريس/غولدمان ، واستبدال مصطلح الوعي الطبقي بمصطلح رؤية العالم .

لنعين هذه النماذج من الدعوة الى التعامل مع المناهج الحديثة في فكرنا النقدي ، يسوقها عدد من دعائها بصدد المنهج التنبئي ، والمناهج الأخرى :

* وهذا صوت يصدر باللسانيات والسيائيات ، هو صوت محمد مفتاح ^(١) ، ولكنه رغم ذلك يرفض ان يأخذ بنظر مدرسة واحدة . يرفض النظرة الأحادية . فكل مدرسة تنطوي كما يعبر على مبادئ جزئية ونسبية تضيء جوانب ، لتبقى من ثم جوانب مظلمة . هكذا يختار هذا الصوت التعددية مؤكداً على ما يكتنفها من آفة الانتقائية والتلقيفية .

* وهذا صوت عباس التونسي ، يقدم لترجمته نص شكولوفسكي (الفن باعتباره تكتيكاً) فيرى أن السؤال الذي ينبغي ان يطرحه القارئ العربي على نفسه هو : إلى أي مدى يمكن اعتبار ما قدمته المدرسة الشكلية منهجاً نقدياً متكاملاً ؟ وما الاضافات التي قدمتها ؟ والتونسي لا يرى ان هذا السؤال يحتاج الى جواب : « وإنما يحتاج إلى وقفة نطالع فيها ما خلفته هذه المدرسة وامتداداتها دون انبهار ، دون قفز فوق الواقع الأدبي المعطى . إذ أن التنظير النقدي يواكب - بل ويرتكز بالضرورة على - إبداعات أدبية معينة في عصر معين . وهو إما تقنين لتلك الانجازات مايفستو منظريها كتوثيق لميلادها . » ^(٢) .

* وهذا صوت آخر يقول بصدد منهج آخر . الصوت هو لمحمد حافظ دياب والمنهج هو (الاجتماعي) : « وعلى اية حال فإن على النقد السوسيولوجي أن يرى دوره متمماً للمناهج أخرى ، وليس بديلاً لها ، وأن يتصرف على نحو يدل على أن وجهة نظره تساعد على ظهور نقد أدبي متكامل » ^(٣)

١) انظر مدخل كتابه : تحليل الخطاب الشعري : استراتيجيات التناص ، دار التنوير ١٩٨٥ ويعمق مفتاح هذا الذي يذهب اليه في مداخلته في المناظرة المنعقدة في الرباط ١٩٨٥ حول المنهجية ، حين يعلن توجهه صوب اللسانيات (المرة) لا الصرامة ، وصوب السيميوطيقيات ، ونص المداخلة في

كتاب (قضايا المنهج في اللغة والأدب) ، دار توبقال ١٩٨٧

٢) مجلة عيون المقالات ، العدد 6١ لعام ١٩٨٦ ، المغرب ، ص ٩٥-٩٦ .

٣) مجلة فصول ، مذكور سابقاً ، ص ٧٤

هي نماذج معدودة ، نزره من وفر ، ليس الصوت فيها أحادياً ، ولا حائراً ، ولا متردداً ، كما لدى آخرين يبدو أن أمام تعقيد اللوحة مشدوهين ، خائفين ، معتصمين بالقفاذات البيضاء .^(١)

في النماذج التي ذكرنا يذكر الصوت فيها بما سبق أن تردد في المسيرة الجديدة لنقدنا منذ مطلع هذا القرن ، من أنغام التعددية المنهجية . إلا أن ما نسمع اليوم ليس امتداداً لما كان بالأمس ، على الرغم من الاشتباه بدعاوي التوفيق والتلفيق والانتقائية ، وهي الدعاوى التي لا براء منها لأية تكاملية منهجية .

بعضهم يطرح التكامل اذن وثمة من يطرح التعريب . فبدلاً من أن تقول توظيف ، أو إعادة انتاج ، تقول بتعريب المناهج الحديثة . وهذا صوت الياس خوري يتساءل عن معنى استعارتنا للمناهج وحديثنا عن الاتجاهات النقدية ، مادامنا عاجزين عن تعريبها : «أي نعجز عن قراءتها في سياق مشكلياتنا التاريخية الراهنة . فالتعريب ليس ترجمة للنصوص ، بل هو وضع لها في سياق مشكلياتنا الثقافية»^(٢) .

الأحادية ، التعددية ، التكاملية ، التعريب ، الحيرة السالبة . تلك علامات ترسم السبل القائمة اليوم الى تجاوز الأزمة المنهجية . وهي تكمل رسم اللوحة المنهجية ، وما تنائر فيها من علامات الأزمة وتوظيف المناهج . . . فلنمض الآن خطوة أخرى .

أما لقد أغنى فكرنا النقدي وصلب قوامه هذا التنوع الخصب والتواتر السريع الذي عرفته عملية منهجته . وإذا كان من الحق أن يشخص في ذلك حداً ما من التشبث ، من اللهاث خلف الآخر ، وبجانية الشغل ، وهدر الطاقة ، وإرباك قوام فكرنا النقدي وإبداعنا . . فإن هذا الذي يبدو سلباً كله هو الضرورية التي لا بد منها لمن كان في مثل

(١) على سبيل المثال ، انظر : في مناهج الدراسات الأدبية ، مذكور سابقاً ، ص ٧٩

(٢) من كتاب الذاكرة المفقودة ، مذكور سابقاً ، ص ١٩

حالتنا أن يدفعها ، ما دامت إشكالات العلاقة مع الآخر على هذا النحو ، وما دمتنا أيضاً نعيش هذا المنعطف الحاد في سائر البنى وسائر المستويات .

لست أدري إلى أي مدى يصح ان ننقل تشبيه فيلسوفسكي الشهير للأدب بالأرض المشاع ، لا مالك لها ، إلى النقد الأدبي ، فنشبهه هو أيضاً بالأرض المشاع ، لا مالك لها .

ألم يبد النقد الأدبي ، كذلك منذ مطلع هذا القرن ، تتناهبه شتى مناهج العلوم الانسانية ؟ لقد ولد هذا الوضع ردة فعله لدى نقاد كثيرين ، ورفع عالياً بالصوت المناادي باستقلالية النقد . وأفاد هذا في سعي النقد نحو رسم تخومه . لكن نقاداً آخرين أكثر قد ثمنوا ما أصابه النقد الأدبي جراء تفاعله مع شتى مناهج العلوم الانسانية . ولم يجعل ذلك أولاء يغفلون - في الوقت نفسه - عما يصيب النقد في حالات غير قليلة ولا هينة من جور وتشويه جراء ذلك التفاعل .

في هذا السياق جاءت اللحظات المنهجية الحديثة لفكرنا النقدي . وبدولنا انه لما يساعف على المزيد من تمجيد هذه المنهجية ذلك الدرس الذي تكرر عالمياً في استيعاء ما يترتب على تفاعل مناهج النقد مع مناهج العلوم الانسانية .

فإذا كان تغليب المنهج النفسي مثلاً على هوية النقد الأدبي قد أضربها في أعمال كثيرة ، منذ العقاد الى طرابيشي أو اليوسف . . فإن تلك الهوية قد اغتذت أيضاً من علم النفس وضروريه المنهجية^(١) . والقول نفسه يمكن أن يردد بصدد السوسولوجيا أو

(١) منذ ربيع قرن قال عز الدين اسماعيل في كتابه الرائد : التفسير النفسي للأدب : «الميدان الصحيح : الذي يمكن أن تستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبي .» طبعة دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٦ . وبعد عقدين من ذلك نقرأ لمصطفى سويلف ذي الباع الطويل في هذا الميدان : «ونحن من جانبنا لا نتصور ان يكون النقد تابعاً لعلم النفس ولا لعلم الاجتماع ولا لأي من العلوم الانسانية ، ومع ذلك ، ففي حدود الرؤية المتاحة لنا لا نرى أي خطر يتهدد هوية النقد ، بمحاولته الإفادة من هذه العلوم .» مجلة فصول ، مذكور سابقاً ، ص ٣٣ .

سواها . فدرجة تجبير هذا المشتغل أو ذاك في العلوم الانسانية . للنقد الأدبي العربي الحديث ليست من الكثرة أو الحدة بحيث تشكل حتى اليوم خطراً جدياً ، كما بدا الأمر في حالات كثيرة للنقد الأدبي الأوروبي الغربي ، منذ مطلع القرن . ولست أدري إن كان من حسن الحظ أم من سوءه أنه ليس بين ظهرانينا كذا (سيد يسن) . فإذا كان هذا التشخيص صحيحاً ، فإن وعي العلاقة مع مناهج العلوم الإنسانية الأخرى يكون أيسر على بطلنا النقدي ، على الرغم من الافتراض الذي تميل إليه ، والذي يذهب الى ان الخطر الجدي يستفز طاقة اكبر ، ويعمق الإجابة . . ، ليس على مستوى الكفاح التحرري من الاستعمار (مثلاً) وحسب ، بل على مثل هذا المستوى الذي نتكلم فيه هنا أيضاً .

(ب) بماذا يمكن أن نواجه (العصبوية) المنهجية التي تقود الى الأحادية ، وتعطل الحوار ، وتغلق الشرنقة على الذات ؟

بداية ، تتنافى العصبوية مع الموضوعية ، مهما تشلق العصبوي بها ، ومهما انطوى منهجه أيضاً على حدود علمية صارمة . أما ايدولوجية الناقد ، والاشتغال بالعنصر الايدولوجي للعمل الأدبي ، وكون هذا العنصر أحد عناصر العمل النقدي ، أما ذلك فأمر آخر غير العصبوية ، مع أن التقاطع يقوم لدى بعض النقاد بين الأمرين .

ليست الموضوعية - التي تنفي العصبوية - مجانية الموقف ، وليست شطباً للذات ، تحت باظنة الصرامة العلمية أو ما يرادفها . وإذا كان ذلك قويّ الحضور دوماً ، وفعالاً ، فإننا نود ان نستعر هذا الرسم للموضوعية في العلوم الإنسانية ، لأنها ونقيضها : العصبوية ، ليستا وفقاً على حالة النقد الأدبي ولا على حالتنا . يقول صلاح قانصوه : « فالموضوعية مهما تعددت تعريفاتها لن تعدو ان تكون في نهاية الأمر سعياً لمشاركة الغير وتهيئة الظروف للمشاركة في المعرفة والاجماع على الحكم بتأمين مسافات متكافئة بين الباحثين بالنسبة لموضوع البحث ، فهي إذن قيمة رفيعة تطوع

ماهو ذاتي ليتحول ملكاً للجميع . فهناك ما يمكن أن يتحدث به كل منا للآخر ، وأن يتضافر معه على تحقيقه .^(١) .

إن الوصول إلى هذا الكلام ينقلنا إلى التوكيد على أمرين يدوان للوهلة الأولى متناقضين ، خاصة في مناخنا الثقافي والسياسي والاجتماعي ، ومنه مناخنا النقدي والأدبي .

أما الأمر الأول فهو : الحوار ، وأما الأمر الثاني فهو : المعارك النقدية والثقافية . فبالقدر الذي نرى فيه الموضوعية علامة هامة لتجذير المنهجية الحديثة في نقدنا الأدبي ، مما يدفع هذا التقدر قدماً ، نرى أيضاً أن الحوار الذي يعلن الذات ، ويعلن المنهج ، بكل قوة وحرارة وأهلية علمية ، الحوار الذي يصغي للصوت الآخر ويفيد منه ما أمكن فلا يصم عنه ولا يلغيه ، هذا الحوار هو أحد وسائل تحقيق تلك القيمة الانسانية الرفيعة المتمثلة بالموضوعية .

كما نرى من ناحية ثانية ان المعارك النقدية والثقافية - لا المهارات أو المناقرات الصحفية أو الجامعية أو المؤتمرية - وسيلة أخرى ، بما توفره من تلاقي وإخصاب وفحص للمواقف والمستويات ، وخاصة بما تفرضه من تجذير للشغل النقدي في تربته . وكذلك بما تفتحه المعارك من كوى لمشاركة ذلك الشطر الكبير المهمل وأعني : المبدعين ، والقراء ، هذا إن لم يكن امر النقد الأدبي والمنهجية سحراً يمارسه الكهنة وأهل الرصانة والبطانة .

لقد كان للمبدعين والمعارك النقدية والأدبية دور كبير في تفجير المناهج الحديثة

(١) من كتابه : الموضوعية في العلوم الإنسانية ، ط ٢ دار التنوير ١٩٨٤ ص ٤٠١ . هل من الضروري أن يكرر المرء التوكيد على أن فهم الموضوعية على هذا النحو لا يقفز فوق الصراع الاجتماعي ، الطبقي والقومي ، الذي يحزب الصراع الفكري ، وهذا الفهم بالتالي ليس دعوة المحبة المسيحية بين المناهج أو بين النقاد ؟ .

في مظانها . كما كان الدور في حالتنا أيضاً . من معركة الديوان والغربال والشعر الجاهلي حتى معركة (الأدب والايديولوجيا في سورية) (١) .

وإذا كانت حركات المناهج في العلوم الانسانية تفعل فعلها في النقد الأدبي ، فإن حركات المبدعين أنفسهم ليست أقل جدوى وجدارة . ولعل مثال أدونيس وحده أن يكون شديد الدلالة ، منذ قرابة ربع القرن حتى اليوم .

وأخيراً ، أشير الى بعض الجهود التي تتجه في السنوات الأخيرة الى نقد النقد عندنا - وليس فقط الى تأريخه - حيث لم يأت الأمر هذه المرة جريئاً سريعاً في اثر كتاب تودوروف (نقد النقد) (٢)

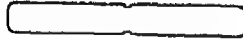
إن وعي النقد لذاته ضرورة لازمة . ولعل لنا أن نتساءل عن الناقد العربي الذي جسّد تواضع وشجاعة النقد الذاتي حتى الآن ؟ ومع ذلك فالخطوة الأولى قد بدأت وضرورتها اللازمة ليست فقط كممارسة للنقد الذاتي ، بل أساساً كحقل جديد للشغل النقدي ، نلح عليه كمواطنين ، كقراء ، وليس في النقد الأدبي وحده ، بل في شتى حقول العمل الثقافي ، وهذا ما يعمق ما تقدم عن الوعي النقدي ، والخافية النقدية ، والملكة النقدية .



-
- (١) الكتاب الذي يحمل هذا الاسم تأليف بو علي ياسين ونبيل سليمان انظر الطبعة الثانية ، دار الحوار ١٩٨٥ ، وحول المعركة النقدية المتصلة به انظر كتاب : معارك ثقافية في سورية ، اعداد وتقديم بو علي ياسين ، محمد كامل الخطيب ، نبيل سليمان ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨٠
- (٢) صدر لصاحب هذا الكلام : النقد الأدبي في سورية ، ط ٢ ، دار الحوار ١٩٨٨ ، وأيضاً مساهمة في نقد النقد الأدبي ، مذكور سابقاً .

خاتمة :

تدرك هذه المحاولة أن ما قدمته (في المشهد) لا زال يتطلب الكثير ، فثمة على سبيل المثال ما ندعوه بمنهج الإنشاء النقدي الذي يطبع جهوداً هامة (أدونيس ، جبرا ابراهيم جبرا . . .) ، تتمحور حوله أو توشيه ، وثمة التنويعات التي توفرها مروحة الانتقائية . . كما أن هذه المحاولة تدرك أن ما قدمته في الأزمة لا زال يتطلب الكثير . فهل يشفع الجهد الفردي من جهة ، والغرض المحدد ببلورة الرسوم والحدود من جهة أخرى ، لما يكون قد فات هذه المحاولة وظل ثغرة فيها ؟ خاصة أنها قد تنطحت للقفز فوق الحدود العربية المتعاطمة ، وما يترتب على ذلك من مصاعب وثغرات المتابعة لما يجري في هذا القطر أو ذاك ، في هذا الجانب أو ذاك من المشهد النقدي أو الابداعي ؟



الفهرس

٥	إشارة
٧	الفصل الأول : في الإبداع
٦٥	ملحق : الكتابة العربية بين التحريم والتدجين
٧٩	الفصل الثاني : في جدل الأدب والثورة
١٠١	الفصل الثالث : في جمالية المشهد القصصي العربي
١١٧	الفصل الرابع : في المسألة المنهجية

مطبعة اليمامة

حص - ٢٣١٢٨١٤٤ / ٢٣٥٣٥٦ / ٤٧٨٥٠٠ - ٣٧٥٩ ☒

من إصداراتنا أيضاً

- * اليزيدية واليزيديون - د. خلف الجراد.
- * مفهوم المدينة في كتاب السياسة لأرسطو - حاتم النقاش.
- * الإبداع الروائي اليوم - مجموعة من الكتاب العرب والفرنسيين.
- * أصل الفروق بين الجنسين - أورزولاشوي، ترجمة بوعلي ياسين.
- * الطوطم والتابو - فرويد، ترجمة بوعلي ياسين.
- * أزمة المرأة في المجتمع العربي الذكوري، بوعلي ياسين.
- * التخييل الروائي للجسد، نعمة خالد.
- * وحشة الجسد، نعمة خالد.
- * الإله اليهودي - يونغ، ترجمة نهاد خياطة.
- * فضاء النص الروائي - مقارنة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، تأليف: محمد عزام.
- * حوارات وشهادات - نبيل سليمان.
- * مدارات الشرق (أربعة أجزاء)، نبيل سليمان.
- * الرواية العربية والحداثة، محمد الباري.

دار الحوار للنشر والتوزيع

سورية - اللاذقية - ص ب 1018 - هاتف 4 22339



تلفون : ناظم حمدان